

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

A rede informal dos espaços geridos por artistas no Porto

entre 1999 e 2014

estudo de caso do espaço Uma Certa Falta de Coerência

Ana Carina Lamela Brito

Dissertação para a obtenção de grau de Mestre em

Estudos Artísticos na variante de Estudos

Museológicos e Curadoriais

Orientador: Professor Doutor João Sousa Cardoso

Porto, 2016

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de demonstrar o meu agradecimento ao meu orientador, o professor João Sousa Cardoso, a quem se deve o meu interesse em aprofundar os espaços e as dinâmicas de um movimento independente no Porto, fomentado nas aulas de Pensamento e Práticas da Arte Atual.

Agradeço a disponibilidade e recetividade do Mauro Cerqueira e do André Sousa, a ajuda preciosa de José Maia, a pertinência da Carla Filipe, à Susana Chiocca que me disponibilizou uma publicação da sua Sala, e aos contactos com Ângelo Ferreira de Sousa, Carla Cruz, e Alexandre A. R. Costa.

Um agradecimento especial à diretora do Mestrado em Estudos Artísticos, a professora Lúcia Matos, pela atenção e o auxílio sempre prestados.

Não poderia deixar de agradecer à minha família:

Mãe, Pai, Cloé, Natália, Márcia e André, obrigada.

Ao Hugo, que sempre me apoiou e me encorajou a continuar em momentos de fragilidade.

Aos meus caríssimos amigos Luísa e Eduardo. Ao companheirismo da Xana. E a todos aqueles que me são queridos.

Resumo

O presente estudo surge da constatação da existência de uma rede informal e autogerida de artistas no Porto, da qual surgiram inúmeros projetos e espaços que dinamizam o panorama artístico da cidade desde o findar dos anos noventa. Pretende-se estabelecer os precedentes para a consolidação de um movimento alternativo, recuando aos anos sessenta e setenta e abrangendo outras latitudes, de modo a compreender os contornos do fenómeno. Exploram-se os motivos que estão na base da vitalidade dos espaços geridos por artistas no Porto, partindo da análise de conceitos e através do estudo de alguns espaços-chave. Por fim, debruçamo-nos no estudo de caso do *Uma Certa Falta de Coerência*.

Palavras-chave: autonomia, independência, informalidade, espaços geridos por artistas,

Porto

Abstract

The present study arises from the realization about the existence of a self-organized and informal network of artists in Oporto, in which several projects and spaces take part in dynamizing the artistic field since the final nineties. It is intended to establish the preceders to consolidate an alternative movement, going back to the sixties and the seventies and embracing other latitudes within the study. The basis on the vitality of artist run spaces are explored, starting from the analyses of concepts and then the study of some key spaces. At last, we address the case study of A Certain Lack of Coherence.

Key-Words: autonomy, independence, informality, artist-run spaces, Porto

Índice:

Introdução	11
1. Precedentes para a consolidação de um movimento alternativo.....	17
1.1 PARA UMA NOVA NOÇÃO DE ESPAÇO	29
1.2. AS PUBLICAÇÕES.....	35
1.3. ESTRATÉGIAS INSTITUCIONAIS.....	38
2. Espaços geridos por artistas no Porto	43
2.1 DA INICIATIVA INDEPENDENTE EM PORTUGAL.....	43
2.2 A INICIATIVA INDEPENDENTE A NORTE DE PORTUGAL: A CIDADE DO PORTO, SUAS ESPECIFICIDADES	49
2.3 A DINÂMICA DE UMA REDE INFORMAL.....	55
2.4 O ARTISTA E OS MÚLTIPLOS PAPÉIS	60
2.5 ALTERNATIVA, INDEPENDÊNCIA E AUTONOMIA: ESPAÇOS GERIDOS POR ARTISTAS	62
2.6 CRITÉRIOS DE SELEÇÃO	64
2.7. ENTRE O ESPAÇO FÍSICO E O TERRITÓRIO SOCIAL	66
2.8. AS PUBLICAÇÕES: DO DESENHO À OFICINA.....	89
2.9. ESPAÇOS GERIDOS POR ARTISTAS E A LEGITIMAÇÃO SIMBÓLICA.....	96
3. Uma Certa Falta de Coerência: um estudo de caso	107
Conclusões.....	121
Referências Bibliográficas.....	131
APÊNDICES.....	139
ANEXOS.....	145
ÍNDICE DE FIGURAS.....	147

Introdução

O presente trabalho surge da vontade de aprofundar as dinâmicas que estão na base de um movimento independente do Porto, que se mantém ativo à data de conclusão do estudo. Um primeiro interesse acontece com o contacto com a atividade do *Uma Certa Falta de Coerência*, um espaço que se propõe a tratar assuntos em torno da arte contemporânea desenvolvendo um programa de exposições com artistas locais, nacionais, internacionais, também de não artistas (menção particular para a exposição de Alexandre Rodrigues com a exposição *Mil Cabeças*) e uma série de iniciativas desde ciclos de cinema, conversas, encontros, performances, mostras, entre outras. Numa primeira instância, o contacto com esta realidade artística paralela aos canais tradicionais, levou à procura de outros espaços que existem (como o *Rua do Sol 172*) e que existiram.

Estas iniciativas surgem no findar dos anos 60 e 70, noutras latitudes, no contexto internacional. Urge então a necessidade de investigar os precedentes que levaram à consolidação de um movimento internacional. Com devida brevidade abordam-se as iniciativas independentes do final do século XIX, intrinsecamente ligadas aos espaços boémios da vida parisiense, às exposições em salões independentes e com maior expressão em movimentos artísticos específicos (como o futurismo ou o dada). Constata-se no decorrer desta investigação que o espaço expositivo sofre alterações no sentido de se adaptar às necessidades das práticas artísticas que advêm, exemplificando como uma das primeiras transformações o atenuar da importância da moldura que ocorre com o impressionismo. A configuração dos espaços revela-se um fator decisivo no desenvolvimento de práticas artísticas de vanguarda. No findar dos anos 60, o contexto sociopolítico e cultural ocidental levou à formação de um movimento alternativo internacional com maior expressão em alguns centros artísticos como Nova Iorque e Glasgow, mas que foi visível um pouco por todo o Ocidente. Traça-se este trajeto, partindo da análise do contexto e enfatizando espaços e projetos pioneiros

importantes para a compreensão das práticas artísticas e das dinâmicas de autogestão deste movimento. O espaço físico é um assunto central da investigação que levou ao estudo mais aprofundado de espaços que, com diferentes abordagens, são exemplares de como as características físicas que os configuram promovem novos discursos e um novo modo de atuar. São eles 112 Greene Street, P.s.1 e a galeria A.I.R..

Dois aspetos que se revelaram de maior interesse em aprofundar no decorrer desta investigação foram as publicações de artista e a relação destes espaços alternativos com o circuito estabelecido. As publicações são uma prática transversal neste movimento e que se constitui enquanto suporte de expressão individual e coletiva dos artistas, servindo de meio de divulgação e de proliferação do objeto artístico e dos discursos que pretendiam refletir a um público mais alargado. Em segundo, analisamos as relação destes espaços com os canais tradicionais de arte sobre vários pontos de vista, como a criação de apoios para estas iniciativas alternativas e qual o impacto que isso tem na programação informal destas estruturas, a aquisição ou apoio à criação de arquivos, e as transformações que ocorrem no contexto dos espaços institucionais e comerciais com a influência das práticas desenvolvidas no circuito paralelo.

No segundo capítulo começamos por mapear as iniciativas independentes em Portugal, mencionando os primeiros ecos de modernidade num regime de Estado Novo com as ações do grupo Orpheu, a emigração de artistas para os centros culturais de Paris e Londres nos anos 60 que trazem para Portugal aquilo que se praticava nas vanguardas internacionais e as primeiras práticas vanguardistas em Portugal na Galeria Divulgação, as iniciativas de Ernesto de Sousa mais precisamente a *Alternativa Zero* e a formação de grupos como o *Acre* e o *Puzzle* nos anos 70, a dicotomia pós modernista dos anos 80, no qual prevalecem as práticas direcionadas para um circuito comercial, e finalmente a consolidação de um movimento alternativo nos anos 90, pela mão de artistas como Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, João Tabarra, João Louro e Paulo Carmona, a abertura de espaços como a Galeria Zero, a Galeria Zé dos Bois, e a formação de grupos como os *Autores em Movimento* e *Art Attack*, entre outros acontecimentos.

O estudo específico do Porto acontece pela constatação da pouca documentação que se debruce sobre este movimento de grande expressão no contexto na passagem da década de 90 para o novo século. Neste sentido, a presente dissertação propõe-se, em primeiro lugar, em dar conta do movimento independente do Porto, o qual engloba dezenas de protagonistas e centenas de iniciativas.

Enquanto em Lisboa as iniciativas de carácter independente são na sua generalidade nómadas, tendo lugar em vários espaços, no Porto há a criação de uma dezenas de espaços, com características formais muito distintas e com diferentes linhas programáticas, que urge da necessidade de colmatar a falta de contacto entre a Faculdade de Belas Artes e a realidade artística exterior e a inexistência de espaços de exposição e de experimentação para artistas emergentes. Por outro lado, a abertura do museu de arte contemporânea, a Fundação de Serralves, e o acolhimento do projeto da Cidade Europeia da Cultura no Porto em 2001, foram acontecimentos importantíssimos para o contacto da comunidade artística com a arte contemporânea. É nesta conjuntura que surgem as iniciativas independentes no Porto, promovidas por artistas oriundos da Faculdade de Belas Artes (na sua maioria), e que tem começo no *inter+disciplinar+idades*.

Partindo da análise do contexto, para compreender a génese destas iniciativas, foi necessário estabelecer relações entre os protagonistas e os espaços de modo a traçar uma rede informal que se estabeleceu no Porto e que levou a uma dinâmica artística significativa, na qual os espaços e projetos se apresentam em constante renovação – fechando alguns, abrindo outros, gerando um movimento cíclico. Tornou-se necessário então definir conceitos e critérios de seleção para aprofundar o estudo de alguns dos projetos. A análise dos conceitos autonomia, independência, alternativa, informalidade, o artista curador, levaram à conclusão que o termo indicado para referir estes projetos é “espaços geridos por artistas”. Os critérios de seleção ajudam a balizar a cronologia do estudo, que vai desde o *inter+disciplinar+idades*, ou seja 1999, à exposição *Sub40*, em 2014, assim como na definição dos espaços que serão alvo de maior atenção na

dissertação como o *Caldeira 213*, o *PÊSSEGOpráSEMANA*, o *Salão Olímpico*, o *Mad Woman in the Attic*, a *Sala*, o *Projeto Apêndice* e o *Espaço Campanhã*. Neste sentido analisa-se a configuração destes espaços, todos eles muito distintos, e o conteúdo programático, para daí se partir para conclusões sobre as práticas expositivas, e o desenvolvimento de competências adquiridas por artistas na autogestão destes espaços que tem repercussões no discurso artístico de cada um deles e enquanto coletivo.

Mais uma vez revela-se necessária a análise em particular das artes gráficas e das publicações de artista e a tentativa de compreender quais as relações destes espaços com a legitimação simbólica do museu, do circuito comercial, dos agentes de arte como a crítica e os curadores.

Houve a necessidade de realizar entrevistas e entrar em contacto com alguns dos intervenientes nestas dinâmicas, como José Maia, Carla Filipe, Susana Chiocca, André Sousa, Mauro Cerqueira, Ângelo Ferreira de Sousa e Carla Cruz, que me forneceram material de trabalho. Assim como as visitas ao espaço *Uma Certa Falta de Coerência*, e outros, como a *Rua do Sol 172*, se demonstraram fulcrais. Juntamente com o material existente que apesar de disperso é imenso, falamos da geração dos *blogs*, e de publicações que se dedicaram a dar conta do percurso de alguns destes espaços, como a *Sala* ou o *Salão Olímpico*, e a existente, apesar de pouca, crítica que se debruçou sobre estas dinâmicas, sendo de valorizar o contributo de Sandra Vieira Jürgens. A falta de crítica especializada e de atenção dos meios de comunicação constitui alvo de questionamento. Por que razão não haverá mais crítica a centrar-se nestas iniciativas que marcam profundamente a produção artística contemporânea Portuguesa.

Parte-se para o estudo do espaço *Uma Certa Falta de Coerência*, que aparece pela iniciativa de Mauro Cerqueira e André Sousa, dois artistas profundamente ligados a estas iniciativas independentes do Porto, desde a primeira geração de espaços. O *Coerência* surge da necessidade em dar continuidade a uma dinâmica que à data estava a esmorecer, com base no princípio de que os artistas se devem ajudar uns aos outros (influenciados pelos textos de Jimmie Durham). O projeto destaca-se pela rede de

artistas formada, cujo espectro é mais alargado do que o de qualquer um dos outros espaços (contando com a participação de artistas do Porto, também desta geração que temos vindo a descrever, nacionais, internacionais, emergentes e reconhecidos), e pela sua resistência, no sentido em que resiste no meio, no contexto daquela rua, resiste à sua própria degradação, resiste sem apoios, que rejeita. Resiste. E continúa com a programação, resistindo assim também no tempo – contrariamente à maioria destas estruturas que têm duração mais curta, mais efémera. Por fim, debruçamo-nos sobre o conteúdo programático do Coerência, tendo em conta as suas características físicas, o contexto da própria rua (rua mítica dos Caldeireiros) e a visão artística de André Sousa e Mauro Cerqueira no gesto de abrir aquela gruta.

Nas considerações finais procura-se responder a algumas das questões levantadas, tirar algumas conclusões sobre o estudo, levantando, inevitavelmente, uma série de novas questões.

1. Precedentes para a consolidação de um movimento alternativo

A história da arte, como qualquer outra história, é apenas um dos possíveis relatos de uma complexa série de eventos, em épocas e lugares distintos, que nos é apresentado com base em determinadas estratégias de poder. Nesta introdução pretende-se abordar um outro possível relato, o de uma história alternativa.

Para falar de espaços e movimentos independentes é necessário compreender a genealogia destas iniciativas: porque surgem, em alternativa a quê, e sobre que formas. E é do século XIX que partirá a presente análise, considerando-o com devida brevidade. Ponto de partida que revelar-se-á determinante para o almejado entendimento de que a necessidade de criação de um sistema paralelo surge essencialmente por dois motivos: as obras de arte e os próprios artistas.

Em tal alcance, desde logo se adiantará que o sistema artístico oitocentista, viu-se sobremaneira colocado em causa nos seus decénios finais e obrigado a adaptar-se às novas exigências impostas pelas obras de arte que então eclodiram, refletindo-se, com particular acuidade, na forma como se pensava o espaço expositivo e até mesmo na própria forma de contemplar, apreender a obra. Neste sentido, a *Galeria de Expositions do Louvre* (1833), de Jamel F. B. Morsé, poderá ser aqui evocada como exemplar, da mentalidade que amplamente vingou no século XIX e que veio a ser colocado em causa no final desse século. Ora, a organização da Galeria de Expositions do Louvre obedecia a regras baseadas nas características formais dos quadros: na temática, no tamanho (os de maior dimensão ficavam acima porque podiam ser melhor observados à distância), e cada obra era exposta lado a lado. Privilegiava-se a obra como entidade independente e a moldura tinha um papel fundamental neste esquema. A mentalidade do século XIX era, pois, *“taxómica, e o olhar do século XIX reconhecia as hierarquias do género e o prestígio da moldura.”* (O’Doherty, 2002 : 5).

A importância da moldura como convenção, a qual limitava a leitura de todos os campos passíveis da obra, veio assim desvigorar com o Impressionismo, cujas, como o nome indica, impressões pintadas sobre a tela – os reflexos, a água, o fumo, e nevoeiro – como que desvirtuando a praxis que lhe antecedia, acometeram uma forma totalmente nova de observar a superfície do quadro ao desafiar o espectador a mover-se para o efeito de obter, através da contemplação, percepções diferentes sobre o mesmo objeto. Os meios (materiais), as formas (pinceladas), e o próprio tema atenuaram a função estrutural da moldura, o que levou à alteração do conceito de quadro e consequentemente da parede e do espaço de galeria. A Galeria do Louvre era, segundo Brian O’Doherty, “*perturbadora para o olhar moderno*” (O’Doherty, 2002 : 5).

Neste sentido, as mutações que ocorrem nos espaços expositivos devem-se não apenas a questões de forma da arte *per si*, mas essencialmente às motivações extraordinárias dos seus protagonistas. Com uma atitude crítica em relação aos preceitos conservadores do mercado da arte, da academia e dos museus, os artistas organizavam-se e promoviam exposições e outro tipo de encontros informais que constituíam uma alternativa ao circuito predefinido. Ainda no século XIX, dever-se-á destacar, entre outras, as iniciativas independentes de Courbet e, bem assim, de Manet, que se revelaram precursoras de uma determinada dinâmica parisiense, que se viria a evidenciar na primeira metade do século XX, particularmente ínsita à vida boémia noturna da cidade, onde o público passou a contactar, assim relacionando-se, com a arte moderna, e onde os próprios artistas se reuniam num processo de emancipação em relação aos poderes instituídos do mundo da arte. No contexto internacional, podemos reconhecer algumas vanguardas que primam este género de atividades de carácter autónomo e informal, como o Futurismo e o Dada. Mais tarde, será de enfatizar um certo desenraizamento da arte dos espaços da vida quotidiana que veio iminentemente a coincidir com a descentralização do ponto nevrálgico da produção artística de Paris para Nova Iorque, para a qual, deverá dizer-se que muito contribuiu o nazismo (Abreu, 2003 : 5). Ora, o retorno forçado ao sistema institucional demonstrou-

se, provavelmente, uma das causas que melhor explicam a saturação então evidenciada por parte dos artistas, aliando-se a esta uma série de especificidades do contexto político, social, cultural e artístico do final dos anos 60 e início de 70, que, conforme se verá, levaram à consolidação de um movimento alternativo.

Ainda que as premissas se demonstrassem sensivelmente da mesma ordem que as ora enunciadas, o pós modernismo veio iniciar um ciclo novo da história, embora não fosse, reitera-se, *“mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior(...) esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de arte pós-moderna.”*(Pedrosa & Arantes, 1995: 355). Via-se então empregue o termo, numa das primeiras vezes, em 1966, num artigo do Correio da Manhã por Mário Pedrosa a propósito da arte de Hélio Oiticica. Outrossim, Brian O’Doherty fala das ideias radicais, de questionamento, dos anos 70, que resultam em intervenções e projetos contra a estrutura herdada da Arte, não se concentrando tanto na arte em si mesma, um paradigma que se reflete essencialmente nos espaços expositivos (O’Doherty, 2002 : 83). A galeria deixa de ser um espaço neutro e a experiência do espectador ganha maior dimensão na forma e no conceito das obras e de como estas se apresentam. O artista e o público, por demais apartados, vêem o seu espaço de inter-relação - a bem dizer, "o fosso" existente até então - estreitar-se. Tal estreitar, sem dúvida ambíguo no contexto então colocado, desafiador pela vulnerabilidade que vem suscitar aos seus intervenientes.

As atividades propostas demonstraram-se radicalmente novas e estenderam o campo das belas artes para a música, a literatura, a filosofia, o teatro, e a ciência, levando ao surgimento de novos géneros de arte, como performance, *body art*, *video art*, e à criação de novos movimentos artísticos, a arte minimal, o pós-minimalismo, a arte conceptual, o grupo *Fluxus*, entre outros.

Este período, na Europa e sobretudo nos Estados Unidos, foi marcado pelas fortes críticas à sociedade, pelo anticonformismo e pelo questionamento do normativo. No contexto puramente artístico, contestava-se contra os agentes do sistema com poder

concentrado, que controlavam a produção exposição e distribuição do trabalho dos artistas, criticavam-se os mecanismos de inclusão e exclusão de artistas, a censura, os parâmetros de valorização das obras no mercado, o individualismo e a separação da arte da prática social (Jürgens, 2014a).

No contexto político os discursos revelavam-se reformistas: protestos contra a guerra do Vietname, as políticas dos museus e em defesa dos direitos Lgbt; defendiam-se políticas contra as diferentes formas de opressão – o racismo, o sexismo, o imperialismo e o capitalismo (Apple, 2012 : 17).

Os anos 60 estabeleceram os precedentes para formação de espaços, grupos e outro género de iniciativas que tinham raízes nas diversas contra culturas que rebelavam contra os valores estabelecidos. A união de pessoas com valores comuns de justiça, de igualdade e de solidariedade, trouxe consigo como que o germinar de espaços onde primavam valores democráticos, definidos mais tarde como “espaços geridos por artistas”, e à consolidação do que agora se considera ser o “movimento alternativo” (Apple, 2012 : 18).

Os espaços geridos por artistas eram heterogêneos tanto na sua forma como no seu conceito. Resultando, o seu brotar, nas mais variadas zonas, desde bairros de comunidades marginalizadas a zonas industriais debilitadas, em espaços como armazéns, *lofts*, lojas, entre outros. Conceptualmente, a programação dos espaços guiava-se por agendas muito próprias, podendo focalizar as suas ações em apenas um género específico de arte, como a performance ou obras *site specific*, e sendo por vezes impulsionada por discursos de ênfase político e social, como questões raciais e de género. Apesar de serem estruturas organizacionais diferentes, os espaços geridos por artistas cultivavam princípios determinantes comuns: eram organizações sem fins lucrativos, orientadas por um forte sentido de comunidade e de cooperação, que funcionavam como um laboratório de práticas artísticas experimentais, e que permitiam a autonomia na produção, exposição e distribuição das obras dos artistas. A programação era independente de qualquer pressão externa, não se regia pelos

preceitos do mercado de arte ou quaisquer outros de ordem institucional, não obedecia a agendas rígidas, e a regularidade e variedade das iniciativas decorriam de acordo com o fluxo de produção dos artistas que, neste período de fertilidade artística, tendia para a abundância e multiplicidade. Esta informalidade permitia uma grande liberdade aos artistas, impraticável no circuito estabelecido das galerias e dos museus, o que leva ao florescimento de expressões e tendências artísticas de vanguarda num campo de atuação completamente novo, menos elitista e mais democrático. O próprio papel do artista expande-se além do ato de criação individual e passa, também ele, a ser mais ativo, social e participativo em decisões coletivas, ostentando um maior interesse e sentido de responsabilidade públicos (Detterer & Nannuci, 2012: 14).

O grande centro artístico ocidental, onde mais se manifestou o movimento alternativo e onde mais proliferaram semelhantes espaços, foi nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Iorque. Também neste período, verificam-se no Canadá, e na Europa uma série de iniciativas e espaços de grande relevância, apresentando-se contudo como casos pontuais e insuficientes para que se possa, com propriedade, considerar um movimento alternativo sólido dentro dos seus próprios países, sendo ainda assim inegável a sua inclusão no movimento alternativo internacional que se refletiu um pouco por todo o ocidente, gerado, em parte, pelas redes de contacto estabelecidas entre os núcleos de ação e artistas de vários lugares. Para este efeito foi importante o grande desenvolvimento tecnológico que se viveu na época: o surgimento da internet, o progresso das telecomunicações, os satélites, os sistemas de informação eletrónica, e a evolução da própria IBM, mediado entre o advento da disquete em 1971 e o do primeiro computador suportado por um sistema industrial, produzido em massa, em 1993. Nesta senda, será de atender e devidamente aludir à teoria do sociólogo Marshall McLuhan que, ao sublinhar que *“O meio é a mensagem”*, e ademais atribuindo às tecnologias a principal causa de mudanças sociais. Bem anteviu esta nova era digital, que marca o fim da era do Gutenberg (Detterer & Nannuci, 2012 : 24).

A par de Nova Iorque, mas numa escala mais pequena, germinou uma cena forte alternativa em Inglaterra, em Glasgow, a que Hans-Ulrich Obrist chamou de *Glasgow Miracle*, e em Londres, com espaços como o *SPACE* e *AIR*, e os estúdios d'As Docas, na zona Este de Londres, onde Alanna Heiss – uma das protagonistas do movimento em Nova Iorque – estagiou e retirou uma série de ideias sobre a conceção de espaços que viria a abrir no seu regresso. Alanna descreve os espaços:

"It was really, really, really cold. The walls were about five feet thick and made of granite; it was never warmed up, not even in July. I started seeing how different artists would place their works in different spaces, and coming back to New York, I had the idea that I liked in London, I could use unusual spaces to see if the nature of the space could be completely different than a museum. To see if it could conform more to the efforts of the institution. Can we show this art better in this space than anywhere else?" (Rosati & Staniszewski, 2012 : 63)

Alanna foi responsável pelos espaços *Clock Tower Gallery* (1972), *Idea Warehouse* (1974) e a *P.S.1 Contemporary Art Center* (1976), sendo hoje, este último, da pertença do *MoMA*.

Para os pioneiros dos espaços alternativos em Nova Iorque, um dos projetos que mais influenciou a formulação de objetivos neste novo campo de atuação, foi a *Judson Memorial Church Gallery*. Um espaço que iniciou a sua atividade ainda em 1891, que esteve sempre ligado a arte e a causas sociais acabando por se transformar oficialmente em galeria de arte contemporânea nos anos 60 e que ficou conhecido como o lugar que abraçava as práticas artísticas de vanguarda e emergentes, concedendo oportunidade a artistas (à data, de tenra idade) como Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri e Allan Kaprow (Rosati & Staniszewski, 2012 : 93).

Na verdade, alguns dos *happenings* de Allan Kaprow, que foram um dos mais subversivos gestos artísticos de então, localizados num campo completamente novo, entre "*o teatro, a vanguarda e a colagem*" (O'Doherty, 2002 : 48), tiveram lugar na *Judson Memorial Church Gallery*. Ainda no final da década, reportar-se-á de referência o espaço *Apple* (1969-1973), de Billy Apple, que não era senão "*(...) a meeting ground for artists to share ideas, risk failure, and blur the line between art and life*". (Rosati & Staniszewski, 2012 : 110) No círculo de artistas que frequentavam esse

espaço, estava a, à data, esposa de Billy Apple, Jacki Apple, que mais tarde também viria a colaborar em *Franklin Furnace* (1976-1997). Em *Franklin Furnace* e *Printed Matter* (1976) organizavam-se exposições, performances e mostras, sem deixar de dedicar uma componente fundamental da sua atividade à distribuição e arquivação de publicações de artista, como adiante se analisará.

No centro da trindade *98 Greene Street* (1970-1974), *112 Greene Street* (1970-1973) e *FOOD* (1971-1974), está o artista Gordon Matta-Clark, responsável em certa medida pela abertura dos três: *98 Greene Street* de Holly e Horace Solomon (coleccionadores), que estimulados por Matta-Clark, converteram o seu *loft* num lugar para formas de arte emergentes e de reunião de artistas, criando uma comunidade e um público comum ao de *112 Greene Street*, fundado por Jeffrey Lew e Matta-Clark, como plataforma experimental para artistas menos conhecidos (que viria a ser um dos espaços chave representativos do movimento; por último, *FOOD*, fundado por Carol Goodden, por incentivo de Matta-Clark, era um restaurante cujo conceito passava por encarar as refeições como verdadeiros eventos artísticos (jantares temáticos, por exemplo) e o ato de cozinhar como uma performance, que fornecia refeições económicas às comunidades artísticas locais. Havia uma sinergia que permitia que as coisas se conectassem quase por si mesmas, de uma forma algo mágica. Estes três espaços estão na génese da expansão das comunidades artísticas em SoHo, na altura um bairro industrial deprimido.

Tornou-se uma prática comum a de procurar abrir estes espaços em bairros industriais degradados ou deprimidos e em bairros de comunidades raciais, geralmente pobres e problemáticos. Tal prática, que veio promover a revitalização dos bairros e fazer recrudescer conexões com as comunidades envolventes, deveu-se, em parte, à abundância, em tais zonas votadas ao esquecimento, de espaços amplos, abandonados e com rendas baixas. Será de enfatizar que alguns destes espaços de criação, não apenas se inseriam nestes meios, por questões logísticas, como usavam da prerrogativa de utilizar como alicerces das suas iniciativas questões raciais e de género,

e dedicavam-se à promoção de comunidades muito específicas, as comunidades Americana-Africana e Porto Riquenha, em espaços como o *Museo del Barrio* (1969) e o *El Taller Bourica* (1969) - que se instalaram a Este de Harlem, com o propósito de revitalizar esta última – e, bem assim, a promover trabalhos de mulheres artistas, na qual se destaca a galeria *A.I.R.* (1972).

Muitos dos artistas que estão na base da formação destes espaços pertenceram ao grupo *Art Workers' Coalition* (AWC) (1969-1971), que consistiu numa comunidade de artistas formada como resultado de um protesto contra as práticas de exposição do *MoMA*, no sentido de inclusão de outras etnias na sua coleção e exposições. Os primeiros encontros do grupo deram-se no *MUSEUM A Project of Living Artists* (1969), e rapidamente começaram a abraçar uma série de causas, designadamente contestatárias: o sistema dos museus, o racismo, o sexismo, etc. Muitos destes artistas fundaram outros espaços como os já referidos *Museo del Barrio* e *El Taller Bourica*, e o *Studio Museum* (1969), também em Harlem, e o *Storefront Museum* (1971-1988), em Queens. Deste grupo ramificaram uma série de outros, com motivações mais especializadas, como o *Guerrilla Art Action Group* (1969), *Woman artists in Revolution* (WAR) (1969) e o *Ad Hoc Women Artists' Comitee* (1970).

Uma das protagonistas deste processo de revitalização de zonas comunitárias e de representação dessas comunidades no meio artístico foi Lucy Lippard, que descrevia esse interesse como “(...) *expanding art's relevance to local communities*.” (Rachleff, 2012 : 26). Lucy Lippard requeria aos artistas do AWC - do qual ela também fazia parte, assim como de outros grupos e espaços que surgiram a partir do AWC - para estabelecerem estes espaço nestas comunidades, no sentido de descobrir sobre que forma poderiam funcionar estes centros culturais de acordo com as necessidades das comunidades, e com o objetivo de, a longo prazo, adquirirem pequenos artefactos representativos dessas comunidades, pelo meio de petições a museus. Reclamar a identidade cultural era uma das principais preocupações dos artistas associados à AWC.

Contudo, nem todas estas iniciativas que partiam do preceito de defesa e promoção do trabalho artístico de etnias e géneros com pouca representatividade no meio tiveram lugar em comunidades de cor, como os espaços *Cinque Gallery* (1974), *Kenkeleba House* (1979), *Just Above Mid Town* (1979). A generalidade dos espaços deste género subsistia de fundos públicos. Acreditavam que usarem-se dos sistemas de poder era uma forma de escalada na integração destas comunidades e de modificação do sistema instituído, porque as questões de integração eram de ordem pública e extrapolavam-se para todo o contexto social do país e não apenas para o mundo artístico.

Este fenómeno de habitar espaços pouco ortodoxos em bairros deprimidos, ironicamente, tornou estes bairros glamorosos o que atraiu um novo tipo de habitantes e um novo tipo de comércio *gourmet*. Abriram *boutiques* caras, os preços dos lofts subiram exorbitantemente, e surgiram novas galerias comerciais influenciadas pelas fortes dinâmicas artísticas. Muitos dos espaços já existentes tornaram-se inevitavelmente *mainstream*, como o *Kitchen* (1971). Curiosamente, este processo, a que chamamos de gentrificação, e que se justifica também pelo *boom* económico do final da década de 70, fez com que os distritos de SoHo e de Tribeca não fossem mais comportáveis para a maioria dos artistas, forçando a procura de outros locais: abriram espaços no sul de Bronx, como *Fashion Moda* (1978-1993). Este último caracterizava-se pelas políticas de inclusão, transportando a estética de rua - a *street art*, o *graffiti* e o *hip-hop* – para dentro do espaço, incentivando as camadas jovens do bairro a participarem na planificação das atividades do espaço. Esta premissa pertencente a uma geração de espaços de carácter híbrido que promovem avidamente o ativismo social, como o grupo *Colab* (1979), *Political Art documentation/distribution* (1980), *Group Material* (1980), *ABC no Rio* (1980), e o grupo feminista *Guerrilla Girls* (1985) (Apple, 2012 : 19).

Estes projetos do final da década viram-se promovidos por uma nova geração de artistas que se confrontava com um contexto político cultural em transição: vivia-se uma recessão económica, com a cidade a declarar bancarrota, ao mesmo tempo que o

mercado de arte florescia. Os artistas agora tinham a possibilidade de se tornarem extremamente bem-sucedidos (monetariamente também), ainda que à face dos mesmos preconceitos, isto é, um artista homem e branco via o seu trabalho mais valorizado. Estes novos projetos surgem como necessidade de autonomia deste mercado de arte mais poderoso que nunca, e como resposta às grandes contradições culturais vividas na cidade. Jane Dickson, membro de *Colab*, descreve o ambiente que se instalava nessa altura no meio das contraculturas que se formavam.

“It was a moment of cross-cultural fertilization. Straight people were going into gay clubs. Black people were going to white clubs. Latino people were going to white clubs. And whites were going to latino clubs. There was a huge mixture, which unfortunately [ended] after that period when all the gay people started dying and many straight people too, and multiculturalism came in (which is sort of an infuriating term to me because it really seems to be about each culture having its own monologue and there would be no dialogue between cultures). In that moment, you’d go to a club and there would be the queens and the travesties... and the graffiti kids and everybody else was making art and sharing ideas and it was extremely creative and dynamic.” (apud Rachleff, 2012 : 26)

Uma série de outros espaços e iniciativas importantes surgiram no seguimento, sobre diferentes formatos mas com objetivos que refletiam as ânsias e preocupações sociais da época. Entre eles, o *New Museum* (1977), que tinha como objetivo redefinir o conceito de museu, um novo programa de arte do *Whitney Museum, Independent Study Program* (ISP), que se dedicava a estudar a desigualdade das sociedades ocidentais capitalistas na vida cultural, e o espaço *Exit Art* (1982), de Papo Colo e Jeanette Ingberman - cuja primeira exposição, *Illegal America* reflete claramente os objetivos perseguidos para o espaço – em que focam o seu campo de atuação em explorar a temática de *outsiders*, na política, no sexo, no género, na sociedade, e na estética. Estes espaços tornam-se lugares de pluralismo e multiculturalismo, expressões muito representativas da cena alternativa dos anos 80. (Rachleff, 2012 : 26)

Entre os modelos de sucesso desta contra cultura que privilegia o espírito de comunidade e apoia as práticas artísticas mais progressistas do seu tempo, encontramos outros exemplos relevantes neste contexto Ocidental que viemos a tratar, a par dos já referidos centros artísticos de Nova Iorque, Londres e Glasgow.

Ainda na costa Este dos Estados Unidos, são de referência o *Project Inc.* (1972-1975) em Cambridge, Massachusetts, que foi uma importante incubadora para jovens artistas no desenvolvimento de arte experimental, acompanhando os primeiros desenvolvimentos da arte conceptual e de performance; o *Real Art Ways* (1975), Connecticut, que desempenhava funções de galeria, de cinema independente e sala para espetáculos de música e teatro; o *Mattress Factory* (1977), em Pittsburgh, Pensilvânia, que começou por ser uma transformação de um armazém de colchões em casa e estúdio, mas estabeleceu-se como uma instituição cultural e educacional; e, o mais tardio, *Vox Populi* (1988), no estado de Filadélfia, um espaço gerido por artistas, que pretende criar oportunidade a artistas emergentes de exporem o seu trabalho. Na costa Oeste, em São Francisco, devemos mencionar o *La Mamelle* (1975-1995), que apesar da multiplicidade de eventos que promoveu, sobretudo dedicados a vídeo arte, *mail art* e performance, se destacava essencialmente como uma publicadora de livros de artista, sendo que criaram uma revista *La Mamelle Magazine*, responsáveis por uma das primeiras redes de artistas online; o *Museum of Conceptual Art* (Moca) (1973-1984) era um dos maiores centros de arte conceptual e guiava-se pelos princípios do conceptualismo, como arte como ideia, e arte e vida. Ainda a Oeste, o *Woman's Building* (1973-1991), em Los Angeles, que se relacionava com o movimento feminista, e consistia num complexo onde tinha lugar a primeira escola para mulheres artistas nos Estados Unidos, galerias, teatros, livrarias, entre outras coisas; a o primeiro espaço do género na costa noroeste do país, *And/Or Gallery* (1974-1984), em Seattle, inspirada pelo modelo do espaço *Kitchen* em Nova Iorque (Wallace, 2014).

No Canadá, destacar-se-á o *Western Front* (1973) e, bem assim, o *Art Metropole* (1974), ambos operacionais hoje. O primeiro, foi criado com o ímpeto de servir de laboratório de artes, isto é, um local que privilegiasse a exploração de práticas interdisciplinares, e que se veio a tornar um centro artístico (de artistas, músicos, poetas, e bailarinos), que em conexão com outros centros teve um papel importante para o desenvolvimento de arte eletrónica, como a *mail art*. As raízes de *Art Metropole* recuam, por seu turno, à

publicação periódica *File Magazine* (1972-1989), editada pelo grupo *General Idea*, que estabeleceram mais tarde o espaço sem fins lucrativos *Art Metropole*, como meio de dar acesso aos artistas ao seu sistema de distribuição. Em 1975 iniciam um serviço de distribuição de vídeo arte. Em paralelo a sua atividade, foram criando uma coleção – que contém livros de artista, vídeos, pequenos itens impressos, efémeras, *mail art*, etc. - transferida posteriormente para a *National Gallery* do Canadá (Detterer & Nannuci, 2012 : 226).

Na Europa, não existem condições para se considerar a existência de um movimento alternativo neste período, contudo há modelos de muito sucesso em pontos distintos do continente, e uma série de núcleos de atuação, um pouco por toda a parte, que refletem o advir dos novos tempos. Em 1969, em Genebra, surge o espaço gerido por artistas *Ecart* (1969-1982), do francês “diferença” ou “distância”, e que, como o termo indica, aplicado a um contexto artístico, se afirma pela rejeição de ideias convencionais. Influenciados pelos princípios do grupo *Fluxus*, arte e vida, e com uma estética Neo-dada, organizavam *workshops* abertos, exposições e eventos, com destaque para o *Ecart Happening Festival* em 1969, referência aos *happenings* de Alan Kaprow. Em Florença, *Zona* (1974-1985), atualmente sobre a forma de *Zona Archives* (que opera enquanto arquivo e se dedica a exposições da sua documentação em instituições públicas), surge num bairro histórico da cidade e geram um enorme contraste entre as suas atividades e a vida da comunidade. É um espaço gerido por artistas, com autofinanciamento, que se dedicou à criação de uma rede de contactos internacional procurando promover a partilha artística entre artistas, críticos e público generalizado. Numa Hungria comunista, *Artpool* (1975), Budapeste, surge como espaço politicamente independente, que batalhava contra a opressão de movimentos artísticos e culturais, e fora alvo de espionagem de agentes ao serviço do regime. Tinha como objetivo principal a representação de arte de vanguarda nacional e internacional. Em 1992, consequência das mudanças políticas na Hungria, transforma-se em *Artpool Research Center* que funciona até hoje (Detterer & Nannuci, 2012 : 84, 110, 254). Na verdade, houve outras

importantes organizações que fizeram frente aos respectivos regimes na Europa Oriental, na Polónia, em Varsóvia a *Foksal Gallery* (1966), e na Posnânia, a *Akumularoty Gallery* (1972). Em Belgrado surgiu o *Student Cultural Center*, em 1967. Não obstante possuírem estruturas organizacionais diferentes, todas as instituições estavam ligadas por um objectivo comum: a ideia básica de afiliação livre e de troca entre artistas vanguardistas de modo a empenharem-se com práticas experimentais. (Detterer & Nannuci, 2012 : 12)

1.1 Para uma nova noção de espaço

Uma das principais transformações ocorridas neste período de proliferação de circuitos alternativos ao instituído mercado de arte foi a reconceptualização do significado tradicional de espaço. O conceito de espaço é estendido às esferas política e social, tornando-se muito mais suscetível ao contexto sócio cultural que se vivia, mas também ao contexto concreto da própria zona onde tinha lugar. Martin Beck, evoca a teoria de Henri Lefebvre, do livro *The production of space*, de 1974, em que o autor defende esta ideia do espaço não ser apenas o entendimento concreto, arquitetónico, que temos dele, mas sim um espaço como uma categoria social, “(...) [*the space*] becomes simultaneously, both a field of action (offering its extension to the deployment of projects and practical intentions) and a basis of action (a set of places whence energies derive and whither energies are directed.” (apud Beck, 2002 : 256).

A mudança para este modelo para “espaços sociais” ocorre, primeiro, como descontentamento em relação aos meios tradicionais expositivos, a galeria cubo branco, que estavam ligados aos valores do sistema e conotados como sendo elitistas, burgueses, e fixos; e em segundo, porque os princípios conceptuais e estéticos da arte tinham mudado, eram agora temporais, efémeros, transitórios, performativos e

experimentais, o que requeria um espaço mutável, aberto, um espaço de exibição mas também de produção. A paisagem urbana de zonas industriais deprimidas foi o cenário ideal para a germinação deste gênero de espaços, mesmo que talvez por incidente. Nancy Foote descreve a estética destes novos espaços no texto *The Apotheosis of the Crummy Space* (1976), no qual redefine os espaços decadentes industriais como um novo conceito de beleza, e no qual justifica isso como sendo um dos fatores que leva a um diálogo entre as obras e a própria arquitetura e materiais do espaço. Estes espaços eram fisicamente caracterizados por chão degradado, paredes com várias camadas e texturas das várias utilizações anteriores, tetos de lata, canos e cabos elétricos à mostra, destruídos, brutalizados e reestruturados. Tinham um aspeto bruto, cru. Martin Beck define estes lugares enquanto *raw space*, de acordo com as suas características formais, e fala-nos novamente da dimensão social do espaço, descrevendo uma *raw experience*, que seria a nova forma de os artistas lidarem com o espaço, com a comunidade de artistas e a comunidade imediata e com o público mais alargado, num *raw space*, o que permitia uma grande liberdade (Beck, 2002 : 255). Podem-se considerar como laboratórios para o desenvolvimento de novas práticas artísticas que fervilhavam no momento: a arte pós-minimal sobrevivia a estes ambientes; a dinâmica e espontaneidade de eventos como do grupo *Fluxus* enquadravam-se nesta nova estética, assim como o princípio de imprevisibilidade dos *happenings* de Allan Kaprow; a arte conceptual que valorizava o campo das ideias e dos conceitos ao em vez da execução, o que era pertinentemente atual; e a possibilidade de desenvolver trabalhos *site specific*, usando materiais dos espaço como *medium* primário (Detterer & Nannuci, 2012). Entre os espaços que correspondem a esta nova estética, contam-se o *Idea Warehouse*; *10 Bleecker*; *Apple*; os primeiros tempos de *112 Greene Street* e de *P.S.1*; entre outros. O 112 Greene Street viria a estabelecer-se enquanto um espaço chave do movimento alternativo, uma meca para os artistas desse circuito. O espaço abriu portas em Outubro de 1970, embora Jeffrey Lew (o principal responsável pelo espaço) afirme:

“What happened was that Rachel [Wood] and I had this building. I was making my sculptures inside it. We didn’t “open a gallery” (...) And then I met Gordon Matta-Clark

and I was completely enthralled. (...) Anyway, I was having a show at Ok Harris and 112 Greene Street opened (...) and there we were, working in there like a bunch of crazies in dirty clothes, filthy as can be, digging holes, busting up the place... Is as more about the action and the activity of it than anything else. (...)" (apud Sorensen, 2012 : 58).

Nesse evento, o público que estava em SoHo em visita à *Ok Harris* e a outras espaços, entrou no espaço, e foi assim que se deu a abertura, não oficial, deste. O espaço nunca foi pensado para fins comerciais, era um espaço autogerido por Jeffrey Lew e os seus amigos, um espaço de artistas para artistas, dotado de qualidades orgânicas e anárquicas onde prevalecia uma enorme liberdade para fazer arte, como descreve Matta Clark:

"I Was living in the basement of 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially, they weren't at all related to the structure. I was just Working within a place but eventually I started treating the place as a whole, as an object." (apud Sorensen, 2012 : 9).

O espaço (consultar figura 1.1) era uma antiga fábrica, de grande área, com pé direito alto, com uma cave, sete colunas ao centro, duas fachadas de vidro; o chão era desalinhado, as paredes eram cruas e viam-se os canos e cabos de eletricidade. Tinha as características do *raw space*, essa beleza não convencional. Sem pretensiosismos, o espaço era um laboratório, onde os artistas poderiam verdadeiramente experimentar e produzir. O espírito constante deste espaço, até ao seu fim prático em 1974, pôde-se observar imediatamente na abertura, onde os artistas iam construindo ou instalando as suas obras no prolongar da noite, e dos dias que se seguiram, o processo da instalação era valorizado, e considerado como parte da obra. Para Jeffrey Lew *"(...) it was more about the action and the activity of it than anything else"* (apud Sorensen, 2012 : 14).

O processo e o usufruto do espaço como matéria-prima das obras eram os principais eixos de atuação e as grandes novidades neste género de espaço. Nos espaços mencionados atrás muitas das iniciativas refletiam bem este carácter, como o projeto de Matta-Clark na cave da *112 Greene Street*, onde este cavou um buraco para plantar uma cerejeira e onde, após a morte da árvore, ergueu uma (Beck, 2002 : 252), ou como quando Vito Acconci moveu todo o conteúdo do seu apartamento para *Gain Ground*

(Racheleff, 2012 : 23). Este gênero de trabalho era radical, participativo e efêmero, existindo mais tarde apenas em documentação sobre a forma de notas e fotografias. As galerias e os museus não poderiam, nem reconheciam, ou acomodavam este gênero de trabalhos (Rachleff, 2012 : 23).

A hibridez destas estruturas é fulcral para o entendimento das novas formas e meios destas práticas vanguardistas e do espírito comunitário destas gerações. O espaço de galeria passa a lugar de produção, de *workshop*, de exposição, de encontros, de trocas, de discussões, e de essencialmente vida – o estúdio é expandido, literal e metaforicamente. No mesmo lugar físico cumprem-se todas estas funções, e o ato criativo do artista está agora sujeito a estímulos exteriores e às práticas coletivas. *Apple*, que começou por ser o estúdio de Billy Apple; *98 Greene Street*, que teve lugar na residência de Holly e Horace Solomon; *FOOD*, que era um restaurante para comunidades artísticas, mas onde também têm lugar outras iniciativas vanguardistas; e o *112 Greene Street*, onde chegou a morar o artista Gordon Matta-Clark; são exemplos da multidisciplinaridade não só das práticas mas também dos espaços geridos por artistas da altura.

Em 1981, Jackie Apple organiza a primeira exposição dedicada aos espaços geridos por artistas em Nova Iorque, *Alternatives in retrospect: An historical Overview. 1969-1975*, no *New Museum*. A exposição abordava os espaços já mencionados, e outros como *10 Bleeker Street*, *Idea Warehouse*, *3 Mercer*, fundados por Alanna Heiss no início dos anos 70. Porquê 1975? Porque acreditava ter sido nesse ano o fim dos espaços pioneiros, que se dedicaram a esta nova estética do Cru e que projetaram uma série de iniciativas efêmeras, processuais, *site specific* nestes contextos, devido à evolução natural de alguns desses espaços em instituições com estruturas mais burocráticas e hierárquicas, mais supervisionadas e controladas pelos seus parceiros financeiros, assim como o surgimento de organizações “alternativas”, financiadas à partida com apoios e geridas com base nestas estruturas fixas (Rachleff, 2012 : 23). *112 Greene Street* viria, posteriormente, nos anos oitenta, a chamar-se de *White Columns*, mas remonta a 1974

o fim do espírito emergente e comunitário do espaço, com o apoio do *National Endowment for arts and New York State Council on the arts*. Jeffrey Lew declara que desde esse momento deixou de se tratar da arte e dos artistas e passou a ser sobre dinheiro. O processo deixou de ser natural e espontâneo: “(...)they wouldn’t accept the fact that I didn’t already have an idea in my head – that the program developed spontaneously, or that the ideas for 112 developed as 112 itself developed” (Rosati & Staniszewski, 2012 : 62).

Contudo, um dos projetos mencionados acima, o *P.S.1 Contemporary Art Center* (consultar figura 1.2), partiu exatamente da ação de Alanna Heiss, por meio do instituto de *Art and Urban Resources*, sem fins lucrativos, que funda em 1971 como meio de ganhar acesso a edifícios abandonados ou sem utilização no meio urbano, redefinindo-os como espaços de arte. O primeiro projeto foi o evento *Under the Brooklyn Bridge* (1971), onde se apresentaram projetos seminais de artistas como Carl Andre, Keith Sonnier, Gordon Matta-Clark, Sol Lewitt, Richard Nonas, Dennis Oppenheim, etc. Em 1972 funda a Clocktower Gallery, no trigésimo andar de um edifício histórico de Nova Iorque, onde se organizaram exposições e eventos artísticos, e eram cedidos espaços para escritório de fundações sem fins lucrativos que apoiavam causas nobres. O *Idea Warehouse*, teve a curta duração de meses, em 1974, e era um espaço num edifício parcialmente abandonado, que dedicava a sua agenda à produção e apresentação de música e artes performativas, artistas como Charlemagne Palestine e Philip Glass. O mais ambicioso dos projetos seria mesmo o P.S.1. (1976), desde 2000, MoMa P.S.1.. O espaço era uma antiga escola primária em Long Island City, Queens, que fora renovada apenas minimamente para que o espaço conseguisse manter uma envolvente experimental, e que consistia numa plataforma para práticas artísticas de vanguarda em grande escala, onde havia espaço expositivo e também estúdios gratuitos para artistas. A exposição inaugural de *P.S.1.* intitulou-se de *Rooms*, e contou com a exposição de obras *site specific* de 78 artistas. A exposição foi altamente influenciada pela atividade da 112 Greene Street, e contava com a participação de artistas que por lá passaram

(Ault, 2002 : 33). Richard Nonas, sobre Alanna Heiss: “[Alanna] is probably the most important single figure in that effluence of another kind of art-making or art-doing in NY in the seventies- not only the art itself, but the way the art existed in the city.” (Apple, 2012 : 23).

Nos anos 70 expor em espaços com estas características descritas e o uso desse espaço como *medium* principal das obras, era considerado uma oposição ao sistema instituído da arte e das suas galerias pristinas. Em meados da década, passa a ser uma posição estética ligada a movimentos específicos e que começa a ganhar espaço no mercado comercial da arte. Na verdade, nem todos os artistas perseguiram esta estética propícia a *site specific*, nem quereriam espaços com estas características, sem que por isso deixassem de se mover em circuitos alternativos. Um espaço que foi completamente inovador na forma subversiva com que definiu a sua atividade foi a galeria A.I.R., fundada por mulheres artistas e que pretendia representar o trabalho de mulheres e ajudar a redefinir o seu papel nas artes (consultar figura 1.3.). O espaço, um armazém em SoHo, apresentava inicialmente as características de um *raw space*, contudo foi completamente renovado e aproximado ao aspeto clínico das galerias comerciais. As fundadoras não achavam que o espaço com as características formais de um armazém industrial decadente seria necessariamente útil à causa: aumentar a visibilidade do trabalho de mulheres artistas. Deste modo, o que estavam a propor era uma alternativa dentro do próprio sistema. Lucy Lippard descreve este processo como o cavalo de troia. Deste modo, as mulheres teriam um papel ativo nos jogos de poder, criando espaço para a sua arte no sistema e no mercado. Martin Beck diz “*the role of space is in Le Febvre’s sense, still a productive one, but what is produced is not so much the artwork as the artista herself*” (Beck, 2002 : 267).

O surgimento destes espaços, com ou sem apoios, cumprem um sentido de emergência que faz com que as soluções sejam múltiplas. Estas comunidades que se criam em torno destes espaços e/ou grupos heterogêneos, partilham alguns objetivos comuns: explorar novas vanguardas artísticas, experimentar, produzir e expor trabalho, partilhar.

1.2. As Publicações

Para definir o conceito de livro de artista é importante compreender que, desde os primórdios do livro, há uma relação intrínseca entre a concepção do próprio livro e o artesanato. Iluminura, caligrafia e a própria encadernação, são alguns desses processos artesanais que se denominam como “artes do livro”. Essa relação dissipa-se devido ao desenvolvimento tecnológico de impressão em série contudo algumas técnicas, como a litografia e a serigrafia, resistem e restauram até essa afinidade. Vemos então surgirem no século XX os livros de artista (Silveira, 2002).

Estas edições começaram por ter a forma de pequenos escritos, como manifestos, produzidas por grupos vanguardistas (futuristas, dada, cubistas e construtivistas) que compreenderam a potencialidade deste objeto. As publicações eram simultaneamente artísticas e editoriais, servindo de forma de experimentação artística e podendo ser economicamente (re)produzida e distribuída. A exploração deste formato como *medium* torna o trabalho dos artistas mais acessível a um público mais amplo, fora do circuito de galerias e museus, democratizando assim este objeto artístico e permitindo ao artista um maior controlo da produção da sua obra e da sua própria expensão num mercado mais alargado.

Quanto ao formato, não existe uma definição fechada, Lucy Lippard define como “*nem um livro de arte, nem um livro sobre arte, o livro de artista é uma obra artística por si mesmo*”, Pat Steir escolhe sete palavras para defini-lo: “1. Portátil 2. Durável 3. Barato 4. Intimo 5. Não precioso 6. Replicável 7. Histórico 8. Universal” (Graham, 2012). Os livros de artista apresentam-se como um novo desafio de leitura do livro e da arte (Mottalini, 2015).

Nos anos 60, este *medium* artístico prolifera através da obra de artistas como John Cage, Yoko Ono, e do grupo *Fluxus*. Podemos observar a obra *The eternal network* do grupo *Fluxus*, que consiste na correspondência artística entre artistas. Estas publicações coletivas eram não apenas meios de comunicação instrumentalmente exploratórios

entre as comunidades, mas características chave de um número de campanhas artísticas e de iniciativas locais que levaram à fundação de centros comunitários. Esta teia de relações de longa duração entre artistas cria um forte e amplo conceito de comunidade que é reforçado pelo comprometimento para com uma cultura de valores partilhados, formas de pensar e atitudes nas artes visuais (Detterer & Nannuci, 2012 : 14).

Na verdade, é nestas comunidades artísticas vanguardistas que vemos surgir as primeiras publicações deste carácter. Estes artistas organizaram-se no sentido de proporcionar mecanismos de criação, de experimentação e de exposição dos seus próprios trabalhos, muitas das vezes em colaboração, formando grupos e gerindo espaços que acomodassem essas necessidades – os espaços “geridos por artistas”.

“Publicar era o objectivo primário de construir um tecido conectado com o resto do mundo, e também um conhecimento da nossa própria existência enquanto artistas (uma vez que não estávamos a ser reconhecidos pelo mundo da arte). Não estávamos à procura de ser legitimados pelo mundo da arte e pensávamos em nós mesmos como infiltrados nas galerias ou museus, mais do que trabalhar com eles. Mas estávamos muito conscientes dos nossos pares – localmente, nacionalmente, e internacionalmente – e foi para eles que olhamos para obter conhecimento.”(apud Detterer & Nannuci, 2012 : 15).

Muitos destes espaços foram fulcrais para a criação de uma narrativa de uma história de arte alternativa, onde vemos a obra de artistas muito consagrados, atualmente expostos e integrados nas coleções das mais importantes instituições de arte, que iniciaram o seu trajeto nestes espaços e cuja obra não seria, certamente, a mesma se não tivessem recorrido a estes meios de experimentação em colaboração com outros pares. Ademais, alguns destes dedicam uma componente fundamental da sua atividade à publicação coletiva, seja em formato de arquivagem ou de distribuição. Como é o caso de *Printed Matter*, que se dedicava à publicação e distribuição destes livros, e de *Franklin Furnace*, que se dedicava à criação de um arquivo, que se encontra atualmente no *MoMA*, reconhecendo a importância que estes documentos têm para a criação de uma História da alternativa.

Outros dos espaços marcantes que dedicaram parte da sua atividade à disseminação, compreensão, e apreciação de livros de artista e publicações relacionadas de forma

organizada durante a década de 70 (alguns deles mantendo-se ainda hoje ativos), foram: *General Idea*, criando um meio de publicações como meio da sua abordagem conceptual; *La Mamelle*, criaram a *La Mamelle Magazine* como meio de divulgar o espaço, promoviam a troca entre artistas da costa oeste; *Zona*, fundaram o espaço gerido por artistas, sem fins lucrativos, e apresentaram o coletivo com o objetivo de contribuir para a criação de uma rede internacional de práticas artísticas, ligando assim Florença aos movimentos artísticos vanguardistas do resto do mundo, criaram a revista *Mèla* que consistia exclusivamente em contribuições de artistas da vanguarda internacional (Detterer & Nannuci, 2012 : 16).

Há duas matrizes basilares na gestão destes espaços: a construção de uma rede de contactos, e a criação e gestão de um arquivo, que acabam por influenciar profundamente a forma de comunicação e divulgação estas práticas artísticas.

A criação de uma rede de artistas depende do cruzamento de várias pessoas que partilham os mesmos valores e visões, e que convertem essa informação em ação experimental coletiva, com o objetivo de alcançar a aceitação das abordagens vanguardistas e usando como meio estes espaços para promover exposições e criar pequenas editoras independentes: livros de artista, revistas de artistas, e pequenos *items* de impressão, e aumentaram a velocidade do discurso ligado à transformação do conceito de arte.

1.3. Estratégias institucionais

No final dos anos 60 e início de 70, os primeiros espaços alternativos eram considerados o centro da vida artística americana (Wallis, 2002). Estes espaços e seus intervenientes eram certamente políticos, centrando a sua ação em ser voz ativa contra em aspetos como o protesto contra a Guerra do Vietnam ou o direito das mulheres e estudantes (Wallis, 2002 : 165), assumindo uma postura crítica em relação à arte, às suas restrições e à forma de comercialização (Rosati & Staniszewski, 2012 : 11), no entanto, ainda que o ímpeto de arquivar as práticas artísticas vanguardistas do momento tivesse ocorrido nos espaços geridos por artistas, simultânea e inevitavelmente, pôde-se assistir a uma perda do arquivo nestes espaços, principalmente os mais duradouros devido à acumulação de uma grande quantidade de *items* que conduzia a um trabalho exaustivo de catalogação e conservação.

Há uma série de exemplos da intervenção das instituições no sentido de preservar arquivos cujos espaços não teriam essa capacidade. *Art Metrópole* cujos objetos foram para a *National Gallery* do Canada, Otava, que os comprou, e arquivou, encontrando-se na sua totalidade preservados. *Franklin Furnace*, que se dedicava à venda de publicações de artista, vendeu nos anos 1993, a sua colecção ao *MoMA*; O arquivo de *La Mamella* foi comprado por livrarias públicas, encontrando-se os materiais impressos na *Standford University Library*, e o arquivo de vídeos de performance adquirido pela *Pacific Film Archive* e pela *San Francisco State University* (Detterer & Nannuci, 2012 : 36).

Noutros casos, a formulação de arquivos, partiu do apoio injetado e não da compra ou aquisição destes, como a *Zona*, que mantém o seu arquivo sobre a forma de um trabalho em progresso e a *Artpool*, cujo arquivo é descrito como um arquivo ativo de acesso público no *Artpool Art Research Center*, em Budapeste.

Alguns destes espaços mantêm-se ativos, por vezes com configurações diferentes das originais, como *Printed Matter*, que mostra as suas publicações, *items* e livros na forma de exposições (Detterer & Nannuci, 2012).

A internet revela-se um suporte imprescindível para a oportunidade dos espaços expandirem ainda mais a comunicação da sua missão para um público mais alargado. Destas estratégias em torno desta plataforma, multiplicam-se os arquivos digitalizados (como os de *Franklin Furnace*, *Art Metropole*, *Artpool*, *La Mamelles*, e *Western Front*). Este aumento de perfis dos museus, e da disponibilidade do material está inteiramente de acordo com os objetivos dos espaços geridos por artistas para disseminar informação a um público mais abrangente e democratizar o acesso à arte (Detterer & Nannuci, 2012).

Os museus americanos gradualmente foram adquirindo e expondo o espólio dos espaços alternativos, caracterizados pelo concetualismo das suas obras, pelo seu carácter *site specific*, bem como pelo foco nos assuntos políticos e preocupações sociais. O resultado foi a metamorfose da imagem dos museus, tornando-se gradualmente mais neutros relativamente às suas parcerias económicas, comerciais e políticas. A adoção destas práticas e convenções é mais visível no *MoMA*. É por isso que não é coincidência que este momento de mudança dos museus esteja relacionado com o reforço do sistema comercial de galerias; a proliferação de movimentos políticos internacionais que requeriam a reavaliação de estruturas sociais e de convenções culturais de todo o tipo. Como resultado, hoje podemos constatar que os museus são já a alternativa, explorando ideias semelhantes e produzindo projetos semelhantes aqueles criados pelos artistas dos espaços alternativos (Jeanette Ingberman p14). Jeanette Ingberman, co-fundadora do *Exit Art*, dá o exemplo da exposição de Marina Abramovic, no *MoMA*, em 2010, como um caso de uma exposição cujas características se inseriam nos padrões de um espaço alternativo de apenas 15 anos antes, questionando o propósito dos espaços alternativos na actualidade e argumentando que deve ser encontrado um novo propósito para estes espaços (Ingberman, 2012).

Inicialmente estes espaços eram independentes de financiamento privado de diversos tipos, e a primeira geração nasce precisamente desse contexto, o que se refletia numa postura cívica ativa, consciente politicamente. A segunda geração surge, já, numa altura de mudança do paradigma do financiamento. Começa em 1972, a haver lugar para financiamento por parte da *National Endowment for the Arts* (NEA) para este tipo de espaços. Em 1978 esta nova forma de encarar os espaços geridos por artistas é formalizada através da criação de um canal de financiamento autónomo, denominando estes espaços de *artists' spaces*, reconhecendo-os como espaços de dinamização social e política no mundo da arte. Na década de 1980, ocorreu uma grande mobilização política por parte dos movimentos conservadores e religiosos americanos que centravam a crítica no grafismo sexual dos movimentos artísticos contemporâneos, de forma a impedir a proliferação de arte feita e promovida por homossexuais. O verdadeiro objetivo era, segundo Brian Wallis (2002), acabar com a NEA que era considerada como um luxo e excesso democrático liberal originários na radical década de 60. Deste processo, saíram afetados principalmente os espaços alternativos, ao contrário da maior parte dos artistas e da NEA, em virtude de estes espaços apoiarem artistas considerados controversos, como é exemplo o caso do *Washington Project for the Arts* (WPA), cujo orçamento foi reduzido a 5% do inicial. Surgem então, nos anos 80, como alternativa à alternativa, e em parte provavelmente em protesto e como consequência do corte do financiamento da NEA, novos espaços alternativos em forma de galeria comercial (Wallis, 2002 : 165). O advento dos museus “neutros”, que arquivam e expõem arte proveniente de espaços alternativos e a comercialização da arte levam a um afastamento do conceito originário do movimento alternativo: uma redefinição do tradicional; uma forma de interpretar a realidade; um produto inconveniente do *mainstream* (Colo, 2012 : 15).

“the alternative space is the most autonomous method of reinventing invention. Without alternatives, culture has no respite from action, no perspective, no mirror to see its shortsightedness, no future. Alternative spaces are alternative societies that construct parallel histories.” (Colo, 2012 : 15)

A expansão dos territórios de arte não mostra hoje sinais de abatimento já que os museus, veículo tradicional da arte, abraçam constantemente novos desafios e concepções. Numa era digital talvez a ideia de “alternativo” esteja mais dependente de visões abrangentes e significativas sobre o contexto do mundo da arte (Jacki Apple p17). No entanto, não é possível vislumbrar o fim das galerias alternativas, já que estas vão ser sempre lugares-berço de diálogos destas visões e preocupações, que são urgências das gerações vigentes. Estas urgências existirão sempre, pese embora a crise de identidade resultante da adoção da arte alternativa por parte dos museus, e da comercialização destes espaços. Segundo Ann Philbin, a abordagem *DIY prevalence*, “(...) *they allways figure something out*” (apud Rosati & Staniszewski, 2012). Enquanto os espaços alternativos das últimas décadas existiram em oposição às grandes instituições, os espaços do século XXI, existem para coexistir, suplementando abordagens alternativas à apresentação de trabalhos de arte e ao apoio aos artistas. A urgência desta geração de produtores culturais e artistas parece ser o repensar do projeto alternativo deste século e não necessariamente contrariar a cultura dominante (Beck, 2002).

2. Espaços geridos por artistas no Porto

2.1 Da Iniciativa Independente em Portugal

Comparativamente ao contexto internacional, em Portugal, os discursos de questionamento e as iniciativas de carácter independente, em crítica à academia e aos sistemas vigentes da arte, tardam em surgir. Durante a primeira metade do século predominava uma estética de naturalismo e de romantismo lírico, que se prolongou até aos anos 60. Ecos de modernidade ressoavam em pequenas exposições organizadas por artistas, na atividade de alguns salões independentes e refletia-se nas iniciativas de grupos como a geração d'Orpheu (com os protagonistas Amadeo de Souza-Cardoso e Almada Negreiros) que vinha dar ao século o primeiro fulgor à monotonia do panorama artístico. Num meio cultural conservador, estas iniciativas pontuais emergentes opunham-se ao programa do modernismo oficial do Estado Novo (Jürgens, 2014a : 101). Nos anos 60, as premissas contra-institucionais eram comuns no discurso revolucionário de novas gerações de artistas emergentes e o contexto histórico específico desta década possibilitou que fossem dados os primeiros passos para o aparecimento de alternativas ao sistema estabelecido. A longa ditadura salazarista, que durou o período de 1926-1974, sustentava um cenário de um país deprimido, culturalmente conservador, com o nível de escolaridade muito baixo e com desinformação massiva da opinião pública. Aquilo que se passava internacionalmente chegava sobre a forma de informação censurada ou então convenientemente distorcida nos seus ditames - como a guerra do Vietname, o maio de 68, e a revolução *pop* - o que, juntamente com o descontentamento com o panorama nacional - a guerra colonial que não via fim - levou a revoltas entre os estudantes e nos meios culturais. O país vivia alheado, afastado até, das grandes mudanças que ocorriam internacionalmente. Artisticamente, era visível

uma onda de emigração de artistas, para os centros de Paris e de Londres, que é também responsável pela formação de um novo paradigma: que procura novas linguagens estéticas a par das tendências internacionais. A abertura da *Fundação Calouste Gulbenkian* e o aparecimento de novas galerias, com especial importância a *Buchholz* e a *Galeria III*, incentivaram as práticas artísticas. Em paralelo, uma série de iniciativas independentes, associações e estruturas, foram promovidas por uma nova geração de artistas e agentes culturais (Melo, 2007a). Nomeadamente no contexto da música e da poesia experimental, foram dados os primeiros passos para as práticas vanguardistas, inteiramente alinhadas com o espírito das ações internacionais, ocorrem em 69 as primeiras experiências de *Happenings* na Galeria Divulgação (Mettelo, [S.D.]).

No virar da década, já sob a governação de Marcelo Caetano, o país vivia ligeiras mudanças. A par da *Gulbenkian*, a reestruturação da *AICA* e a criação dos prémios Soquil foram responsáveis por uma dinamização do mercado de arte. Em 1974 dá-se a revolução, e o ritmo das exposições é interrompido, há contudo uma revisão da modernidade, organizavam-se as propostas estéticas da década (Melo, 2007b).

Destaca-se, no referido decénio, a ação pioneira de Ernesto de Sousa, artista, crítico, programador, “operador estético”, e pensador, que leva a cabo o emblemático projeto *Alternativa Zero. Tendências polémicas na Arte Portuguesa*, em 1977. Citando o catálogo descritivo: “pretende ser “algo mais” do que uma exposição: ou, encarando as coisas de outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis ‘nesta’ sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la.” (apud Melo, 2007b). As propostas representavam as experiências artísticas mais vanguardistas da década em Portugal, estabelecendo uma relação com as correntes internacionais (Melo, 2007b).

Outros grupos e iniciativas importantes neste contexto foram a atividade desenvolvida no *CAPC*, em Coimbra, um verdadeiro laboratório de experimentação; a criação da primeira *Bienal de Artes Plásticas de Vila Nova de Cerveira* em 1978; e a formação dos

grupos *Acre* e *Puzzle*. Os anos 70 estabelecem uma nova conjuntura artística no país, que vinha mais timidamente a afirmar-se na década anterior (Melo, 2007b).

Os anos 80, em Portugal, dir-se-iam possíveis de seccionar em duas tendências e em dois períodos.

As tendências, segundo Sandra Vieira Jürgens, dividem-se entre uma posição institucional, cuja visão é a de um pós modernismo oficial, e uma posição contra institucional que privilegia o pós modernismo resistente. A primeira trata-se de uma posição que dominou o panorama artístico da década, e que é caracterizada pelo retorno à pintura e à escultura, pela valorização da expressão pessoal, enfim, pelo retorno a uma arte orientada para os espaços institucionais e para o mercado da arte. Estes movimentos representam uma rutura com as tendências predominantemente alternativas e experimentais das décadas que antecederam. Contudo, pode-se identificar um circuito artístico alternativo, que pretende dar continuidade à linha de pensamento das décadas de 60 e 70, estabelecendo, deste modo, um pós modernismo resistente. Esta posição contra institucional é marcada por ações experimentais, performáticas, e pela estética neo-conceptual, de onde surgem projetos como o *Espaço Lusitano*, fundado por dois artistas Gerardo Burmester e Albuquerque Mendes (Jürgens, 2014a : 343).

O facto da tendência “oficial” ser institucional e virada para o mercado, leva a que haja uma revitalização do sistema galerístico e uma maior dinâmica social em torno do meio artístico Português. Segundo Alexandre Melo, distinguem-se dois períodos da atividade galerística diferentes, sendo o primeiro compreendido entre 1980 e 1984, em que não há propriamente um surgimento de novas galerias, nem acontecimentos marcantes, apenas uma maior fluxo de acontecimentos nos espaços já existentes e uma nova vaga de agentes artísticos (galeristas e críticos, como Alexandre Melo e João Pinharanda) em parte responsáveis pela vitalidade deste meio. No segundo, que vai de 1984 a 1987, assiste-se a um boom do mercado, com o aparecimento de várias galerias (Melo, 1999 : 83).

Algumas iniciativas representativas da animação cultural da década são a exposição de 1983 *Depois do Modernismo*, que marca o retorno aos suportes convencionais; o projeto de criação de um *Museu de Arte Moderna*, na *Casa de Serralves* (em 1989); os *Encontros Aarte* em Lisboa; e um grande número de exposições nos espaços de galeria e institucionais. Os anos 80 são marcados pela multiplicidade das ações, proliferação dos espaços, e pelo aparecimento e reconhecimento de uma vaga de criadores (Melo, 2007c).

A divergência dos pós modernismos é realmente mais sentida nos anos 90, década em que se torna mais visível a cisão das tendências da “arte oficial” e da “arte emancipada”, continuando a ser possível a existência estas duas sensibilidades, contudo, ganhando maior expressão um programa estético que promove a rutura com os valores individualistas e virados para o mercado da década anterior, e uma reaproximação às tendências artísticas dos anos 70, em que prevaleciam iniciativas coletivas e exploração de práticas experimentais e interventivas (Jürgens, 2014a : 398). Observa-se aliás, o drástico contraste entre as exposições *Depois do Modernismo* e *Imagens para os anos 90*, apenas uma década mais tarde, esta última, com propostas que contrariam a premonição daquilo que se propunha como arte pós modernista em *Depois do Modernismo*, evidenciando-se pelo “*carácter prospectivo (...) e a possibilidade de estarmos perante a emergência de uma nova sensibilidade estética*” (Jürgens, 2001).

A década define-se por esta rutura com os anos 80 a nível estético, artístico e geracional, e pela grande força que adquirem as iniciativas organizadas por artistas, nas quais se reflete a emergência de criar uma alternativa às opções instituídas da arte e a vontade de experimentação livre das práticas artísticas. O ímpeto de criar uma oposição, ou abrir o espólio de opções pelas próprias mãos, não é um desejo inovador destes anos, contudo é neste período que essas iniciativas conseguem adquirir o estatuto de circuito pela efervescência de projetos e pela forma como isso constituiu uma nova dinâmica artística.

É contudo, o contexto específico que justifica a proliferação destas iniciativas, havendo três fatores de elevada importância. O primeiro relaciona-se com razões económicas. A recessão do mercado, que ocorre no início da década, certamente justifica o enfraquecimento do mercado da arte e consequentemente acompanha o encerramento de algumas galerias, surgidas no seio do *boom* comercial artístico de meados de 80, que não conseguiram subsistir a esta crise (Jürgens, 2014a : 418). O segundo relaciona-se mais intimamente com uma questão de tendência do mercado, que se mantinha conservadora com predominância no gosto por géneros tradicionais de arte, o que desincentiva à experimentação e ao uso de outros meios e suportes, uma vez que a mercantilização dessas peças estava à partida condenada. E por último, constata-se o grande paradoxo da década. O reforço e aumento das estruturas institucionais são acontecimentos muito positivos para a situação artística do país, possibilitando um maior contacto dos artistas com a arte atual, e criando mecanismos e recursos que sustentam a atividade artística. Apesar disso, estes apoios falharam em beneficiar a criação de arte emergente não servindo de mecanismo de integração e promoção de jovens artistas no circuito. A inexistência de estruturas intermédias às grandes instituições, que pudessem cumprir este papel, é colmatada pela ação dinamizadora dos artistas, que insatisfeitos com o sistema e movidos pela vontade de fazer acontecer, organizam uma série de iniciativas independentes e paralelas (Melo, 2007d) (Jürgens, 2014a : 419).

Em 1993, um grupo de jovens artistas, influenciados pelos movimentos alternativos da geração precedente em Inglaterra, organiza-se no sentido de promover as suas próprias exposições em espaços variados. Neste grupo de artistas encontram-se Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, João Tabarra, João Louro e Paulo Carmona, que programaram exposições como: *Green House Display* (1996), na *Estufa Fria*, *Jet Lag* (1996), na Reitoria de Lisboa, *Zapping Ecstasy* (1996) o *CAPC*, *X-Rated* (1997) na *Galeria Zé dos Bois* (ZDB), entre outras. (Melo, 2007d) A Galeria Zé dos Bois abre em 1992, e tem um papel fundamental de acolher este género de iniciativas, no mesmo ano inaugura também a

Galeria Zero, com uma programação independente e de índole experimental, assinalando-se como um dos mais relevantes projetos alternativos apesar da sua curta duração de seis meses (Jürgens, 2014a : 433). Também se formaram grupos auto geridos por artistas, que atuaram nestas mediações paralelas, levando à formação de uma comunidade artística em rede. Regravam-se pelos princípios da informalidade, no modo de fazer, programar, nas práticas, nos procedimentos, e na rede em si, no trato que existia entre os artistas. Em Lisboa, destaca-se a atividade do coletivo *Autores em Movimento* (1995), no qual um grupo de artistas unia-se em função da promoção individual dos seus trabalhos; de *Sparring Partners* (1993), de Alice Geirinhas, João Fonte Santa, Pedro Amaral, no qual abdicam da autoria individual e assinalam as obras com o nome do grupo; nas Caldas da Rainha, o grupo *Art Attack* (1996), de Pedro Falcão, dedicam-se à apresentação de trabalho de jovens artistas, sem local fixo, moviam-se entre cafés, casas de amigos, *ateliers*, e apresentam-se em Lisboa na *Galeria Zé dos Bois* (Jürgens, 2014a : 447).

Essa geração de artistas curadores desenvolve um modelo expositivo muito próprio, aproximando o ato de criação com o exercício de curadoria, a exposição transforma-se em laboratório. Este novo entendimento das práticas expositivas, é altamente influenciado pela multiplicidade de disciplinas (a instalação, a performance, o *happening*), dos materiais (matérias que provinham de objetos quotidianos, etc.), e dos meios (o vídeo, a próprio espaço, o corpo). O *pop/rock*, a importância do cinema, e a cultura jovem underground e de rua, cruzam-se na esfera da criação artística, há uma maior ligação da vida social e pessoal com o próprio trabalho desenvolvido (vida-arte) (Jürgens, 2014a : 467).

Artistas como Paulo Mendes, Alexandre Estrela e Pedro Cabral Santo, desenvolvem a atividade curatorial com “*a lógica e estratégias de disposição e apresentação das obras como uma extensão natural do seu trabalho artístico, algo não diferenciado de um processo criativo.*” (Jürgens, 2014a : 452). O emergir destas novas soluções abrem caminho à difusão das artes experimentais no circuito das instituições e galerias, e

impulsiona a proliferação destas práticas levadas a cabo por gerações futuras de artistas e de agentes culturais.

Enquanto em Lisboa as iniciativas de carácter alternativo têm maior disseminação sobre a forma de projetos, mais pontuais, e na organização de grupos, no Porto há um maior investimento na formação de espaços, ainda que não deixem de ser (quase) pontuais pela efemeridade e pela sua curta duração. No entanto, há um comprometimento maior a nível da programação e da conceptualização daquilo a que estes espaços se propõem a fazer.

Aquilo que acontece no Porto a partir do virar da década é um cena paralela, ao panorama estabelecido das instituições de arte, excecionalmente produtivo, onde surge em grande número uma série de espaços geridos por artistas, de diferentes índoles, que vão desaparecendo, ou transformando-se, não deixando o cenário em vazio, pois vão sendo continuados com outros projetos, noutros contextos. Uma cena em constante renovação.

2.2 A Iniciativa Independente a Norte de Portugal: a cidade do Porto, suas especificidades

O que se apreende do contexto da cidade do Porto, que justifique o aparecimento em força de um fenómeno alternativo é, curiosamente, e em primeira instância, uma maior dinamização da cena cultural institucional da cidade, com o aparecimento do primeiro museu dedicado à arte contemporânea, o de *Serralves*, a programação do *Teatro Campo Alegre* e a expectativa, que se arrastava desde 1998, do *Porto Capital Europeia da Cultura, 2001*. Este último tem repercussões positivas inegáveis, um momento maior na história da cidade. Um projeto que se propôs desde o início à requalificação urbana da

cidade, à criação de uma rede de equipamentos culturais (Siza, 1999), articulado com uma programação cultural e que promoveu o contacto com a produção e pensamento contemporâneo de várias áreas. Um quadro de programadores de luxo, como João Fernandes e Vicente Todolí (na área das artes plásticas), Pedro Burmester (na música) e Paulo Cunha e Silva (que articulou a programação das áreas do pensamento, ciência e literatura, estabelecendo também a ligação do Porto a Roterdão), entre outros excelentíssimos, garantindo uma programação de qualidade indiscutível.

O investimento realizado na reabilitação do tecido urbano da cidade foi distribuído muito democraticamente: para estruturas médias (que seriam projetos de continuidade, acessível às comunidades artísticas, estruturas que cumpririam um papel intermédio, entre a associação e a instituição), como a *Casa da Animação*; para um projeto megalómano, que foi neste caso, a *Casa da Música*; e para a reabilitação de espaços públicos, como praças e jardins. Houve um desejo de colaboração com estruturas, cafés, edifícios, e instituições pré-existentes da cidade, como o *Teatro Nacional de São João* e a *Fundação de Serralves*, que motivou à circulação pela cidade, permitindo redescobri-la. (Mendes, 2009a) Foi um período de abundância, e de renovação, fundamental para a descentralização cultural do país (Lisboa).

A meses do término do Porto 2001, Rui Rio é eleito presidente da Câmara, e em jeito de resumo daquilo que aconteceu, cita-se Mário Moura: *“O seu plano era o do costume: incentivando o investimento privado e cortando nas despesas públicas que considerava supérfluas. Anos antes da Crise propriamente dita, o Porto experimentava a austeridade neoliberal. A primeira vítima seria a cultura.”* (Moura, 2014).

Mas antes de falarmos da falta de visão política, e do vazio deixado pelo Porto 2001, será importante nomear outro dos fatores que levou os artistas a criarem projetos paralelos. Primeiramente, será importante perceber de quais artistas falamos. Trata-se de uma geração que sai nos finais dos anos 90 da Faculdade de Belas Artes do Porto e que são os principais responsáveis pelo surgimento destas dinâmicas. Tudo começa em meados dos anos 90 entre encontros informais de artistas, durante os anos de formação

académica, em que se partilha o descontentamento com o panorama cultural da cidade e sobretudo com o distanciamento da faculdade com a realidade artística exterior (nacional e internacional), diz-nos José Maia que *“tudo que estava lá dentro não passava para fora, e o que estava para fora não passava lá para dentro”*.¹

Por um lado, havia uma dificuldade enorme em exhibir os trabalhos realizados, porque as galerias e instituições não estavam abertas a apresentar estas obras de artistas ainda muito jovens (por norma, são espaços de legitimação e não de emergência), por outro lado porque a faculdade *“directa ou indirectamente promovia o desconhecimento relativamente ao pensamento, às criações e ações dos vários intervenientes que constituem o sistema artístico”* (Mendes, 2009). É então que surge o projeto *inter+disciplinar+idades* (1998-2000), promovido por José Maia e Liliana Coutinho, e que nos seus anos de concepção projetou atividades variadas, desde ciclos de conferências, de cinema, exposições, concertos e feiras do livro, dentro da faculdade, que para José Maia, deveria ser o espaço, por excelência, a cumprir o espaço de exibição e apresentação do trabalho dos seus artistas, colmatando assim a falha do circuito galerístico e institucional. Porém, o projeto expande a sua atuação para a cidade, e outros lugares do país (Coimbra, Braga, Faro, etc.). As exposições organizadas no Porto e nestes locais, preencheram a necessidade de que havia de partilha do trabalho de, e, entre artistas, promoveu colaborações, e sobretudo permitiu a elaboração de uma série de projetos que só se concretizariam se havendo um espaço físico para se apresentarem (como instalações e performances). Os eventos do género de conferências e conversas, organizados neste âmbito, permitiram o contacto com artistas, curadores e críticos, que constituíram uma referência para esta geração, entre os quais se encontravam alguns dos protagonistas da cena alternativa de Lisboa dos anos 90.²

Convocavam-se várias disciplinas, porque os artistas tinham interesses múltiplos, e, porque afinal se denominava como transdisciplinar. Os artistas eram muitos, procurou-

¹ Entrevista da autora a José Maia a 19 Novembro de 2014.

² *Ibidem*.

se envolver o maior número de pessoas, que iam envolvendo cada vez mais na organização, o que faz com que o projeto ostentasse, de alguma forma, uma faceta incubadora. Alguns desses artistas: João Sousa Cardoso, Eduardo Matos, Nuno Ramalho, Susana Chiocca, Jonathan Saldanha, Mafalda Santos, André Sousa, Maria Marie, Miguel Carneiro, Miguel Cardoso, João Vladimiro, Marco Mendes, Arlindo Silva, Cristina regadas, Carla Filipe, Sílvia Castro, André Azevedo, entre outros.

Neste período de viragem do século, há duas situações a medir. Por um lado, o estímulo e o consumo cultural proporcionados pelo *Porto 2001*, que, infelizmente, não invalidaram a falta de pontes que ligassem a academia (a Faculdade de Belas Artes do Porto) à realidade artística nacional e internacional, mas que, por outros meios, possibilitou o confronto com o nosso próprio tempo e com a contemporaneidade artística. Por outro lado, o feliz aparecimento de instituições, não facilitou na mesma o acesso dos jovens artistas no sistema.

Neste período muito específico, há, de referência três projetos, que tornam necessário evocar outros dois, mais tardios. O primeiro será o *W.C. Container*, que surge em 1999, pela mão de Paulo Mendes, um dos responsáveis pelos inúmeros projetos geridos por artistas em Lisboa, e que toma como espaço uma casa de banho no espaço *Artes em Partes*, na rua Miguel Bombarda, que termina a sua atividade muito fugazmente, em 2000, mas que ganha continuidade em 2002, com o espaço *IN. TRANSIT*, agora numa sala mais convencional do mesmo espaço, e que durará até 2009, constituindo um dos raros casos de longevidade destas iniciativas. O segundo constitui um dos mais importantes projetos alternativos desta década, *A Caldeira 213*. Aparece sob a forma de associação em 1999, que abre a sua sede em Janeiro de 2000, num cenário impressionante, localizado numa das artérias que liga os Clérigos à Ribeira, e que é uma rua traseira, “com tráfico de drogas e o comércio de putas, um café de bairro, o mulhério e a canalha para trás e para adiante.” (Sousa Cardoso, 2010), a rua dos Caldeireiros. Um espaço enorme, onde tivera lugar uma antiga fábrica de bilhares, com uma renda comportável que tornou possível o projeto de um grupo de artistas, oriundos das belas artes, e que

movidos pelo desejo de partilhar um espaço de trabalho e de experimentação, sem os constrangimentos dos espaços comerciais que, à data, apresentavam propostas com as quais esta nova geração de artistas não se identificava (Carneiro de Sousa, 2010). Na mesma rua, e, em certa parte, pelo legado da *Caldeira*, emerge em 2007 o espaço *Uma Certa Falta de Coerência*, de Mauro Cerqueira e André Sousa, o qual será caso de estudo desta dissertação. O último, é o projeto programático *Artemosferas* (2000-2003), que tem como sede o *Espaço Artes Múltiplas - I.A.C. Porto*, e que parte da ambição de um grupo de estudantes formados, maioritariamente, nas Belas Artes de Porto, em reabilitar um edifício, de grandes dimensões. A possibilidade do projeto ser sustentável alicerçava-se na existência de espaços que funcionariam dentro do edifício. O espaço dedicou-se a ser um laboratório de experimentação de práticas artísticas, com uma programação bem definida, e com objetivos vinculados: apoiar o trabalho de jovens artistas, recém-licenciados, que se confrontavam com o sistema fechado do mercado (Costa, 2015).

A emergência destes espaços constitui um incentivo à criação de mais iniciativas, que foram aparecendo e se renovando ao longo do tempo, sob vários formatos: o de *atelier*, espaço expositivo, ou ambos, estúdio, café, etc. Outras implicações do contexto específico da cidade do Porto acabam por reforçar a vitalidade deste movimento, nomeadamente a ressaca pós *Porto 2001*, que, por má gestão governamental impede que os projetos visionados para o futuro da cidade se tenham estagnado e até mesmo desaparecido. Citando José Maia: “*Poderemos questionar como é que um momento cultural tão importante para o país, foi tão levemente negado e esquecido pelos nossos políticos e senhores da cultura, não constituindo, hoje, qualquer referência para estes?*” (Mendes, 2009a).

As políticas pós *Porto 2001*, mais concretamente, o mandato de Rui Rio, asfixiaram as artes, pelo menos aquela que não estivesse incluída num leque estritamente comercial, de massas, como as produções de Filipe La Faria. O que recorda, aliás, o caso da privatização do Rivoli entregue a La Faria. Sobre este assunto, muito noticiado, lêem-se

nos cabeçalhos dos jornais: *Indignação generalizada dos artistas do Porto com a privatização do Rivoli* (Nadais & Faria, 2006); *O pior que podia acontecer ao Rivoli já começou a acontecer* (Nadais & Faria, 2006); *Rui Rio afunda-se no pântano do Rivoli* (Sá, 2007), este, escrito por Rui Sá, vereador da CDU da Câmara do Porto, que aponta como razão da demissão do vereador da cultura Fernando Almeida, as suas discordâncias com este processo, e no qual afirma que “*São muitas as dúvidas que permitem concluir que, hoje, Rui Rio está refém de La féria, seu cúmplice no processo de privatização do Rivoli. E que, repito, colocam irremediavelmente em causa a sua imagem de rigor e seriedade.*” (Sá, 2007); *Rui Rio acusado de ‘segregar tudo que é arte’* (Cardoso, 2008) pel’A Plateia (Associação de Profissionais das Artes cénicas). As polémicas em volta de Rui Rio, e das suas políticas culturais contínuas, com a ameaça do fecho da *Casa da Animação*, que recebe uma ordem de despejo em 2013, dias antes das eleições autárquicas, (Andrade, 2013) e pelas ações contra a ocupação da Biblioteca Infantil do Marquês, que se encontrava ao abandono desde 2001, tendo sido reocupada por um grupo de cidadãos que dinamizaram o espaço criando um serviço de, adivinhe-se, biblioteca, que três dias mais tarde foi despejada (Coelho, 2012). O mesmo aconteceu com as visões que Rui Rio tinha para o possível novo uso dos mercados da cidade, o do Bom Sucesso e o do Bolhão, tendo sido bem sucedido no empreendimento do primeiro, que é agora um mercado gourmet e um hotel. Já o Bolhão foi protegido pelas ações do Bloco de Esquerda, que levou a *Igespar* a classificar o edifício como património imóvel, protegendo-o desta forma.

A indignação das pessoas da cultural é generalizada, e nestes anos que se seguem do vazio deixado em 2001, e das políticas demagógicas de Rui Rio, deixando lugar a um cenário seco de cultura, precário de meios. Mas, e como afirma Mário Moura, “[*a cena alternativa*] que não surge apesar da precarização, mas por causa dela.” (Moura, 2014). Em oposição às políticas municipais, ao sistema institucional cerrado e ao marasmo das galerias comerciais, criam-se alternativas, que apesar de tudo lhes fazem parte este

sentido de sobrevivência, de precariedade e de crítica, adotado na estética formal dos espaços, da gestão destes, e nas obras destes artistas.

2.3 A dinâmica de uma rede informal

Os projetos pioneiros, numa fase de formação de um movimento independente, dão ensejo a que se perpetuem uma série de novas iniciativas na malha da cidade. Lêem-se em *blogs*, entrevistas, e ouve-se pela boca dos envolvidos que havia o desejo de criar um *atelier* depois da faculdade e os projetos começam a sair da gaveta. Impulsionados pela ação dos envolvidos nestas primeiras iniciativas, os artistas compreenderam que seria possível perspetivar a subsistência de uma alternativa ao circuito instituído.

O conceito de *atelier* é expandido. O estúdio abre-se à partilha, à criação compartilhada e à colaboração, e a ideia do artista isolado representa um anacronismo, porque o artista necessita de ver, de ser visto e de consumir as suas criações formalmente de modo a desenvolver o seu pensamento artístico. A esfera do *atelier* privilegia agora a multiplicidade e a diversidade, mas também a contaminação entre os artistas, com o espaço e com o contexto (as vicissitudes do seu tempo e as particularidades do lugar onde se inscrevem).

Fomenta-se a amizade. Na “(...) *sensação de existir insiste uma outra sensação, especificamente humana, que tem forma de um com-sentir (synaisthanesthai) a existência do amigo.*” (Agamben, 2013 : 88) No ensaio *O Amigo*, Agamben analisa uma passagem de Aristóteles da obra *Ética a Nicômaco*, sobre a amizade. Recorrendo à filologia, com traduções pelo próprio, do grego para o italiano, Agamben escrutina o sentido de o amigo ser um “*outro si*”: do grego “*heteros autos*”, hetero, como sendo “*a*

alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade”, e *autos*, significando “*si mesmo*”. Conclui então que “*o amigo não é um outro, mas uma alteridade imanente na mesmidade, um tornar-se um outro de si mesmo*” (Agamben, 2013 : 90). A organização entre estas pessoas, criadores, amigos, que partilham valores éticos e estéticos, leva à formação de uma rede informal de criadores. “*A amizade é de facto uma comunidade e, como acontece em relação a si mesmo, também para o amigo*” (Agamben, 2013: 87). Essencial para a afirmação dessa rede de artistas, é o sentido de pertença a uma comunidade: sentir que existe entreajuda, colaboração, empenho voluntário, e um desejo genuíno de querer apoiar o trabalho de quem se acredita.

Este fenómeno em rede alicerça-se nas afinidades entre uma jovem comunidade artística e reflete-se na teia que liga, direta ou indiretamente, os criadores envolvidos entre eles e entre os diferentes espaços. É um movimento que acompanha as gerações vigentes, da mesma maneira que integra os seus predecessores. Seria possível criar uma narrativa (quase) ininterrupta que englobasse as iniciativas desta década e os seus protagonistas (consultar infografias: img. 1, 2, 3 e 4), começando pela *Caldeira 213*, a partir da qual divergiram algumas iniciativas levadas a cabo pelos artistas que a ergueram, como Isabel Carvalho, que tem uma participação muito ativa ao longo desses anos em diferentes projetos deste carácter, a própria afirma, sobre os anos da Caldeira: “*a grande descoberta foi o espírito coletivo. (...) O facto de haver cinco pessoas a pensar na resolução do mesmo problema é aliciante. A partir daí não prescindo de trabalhar em grupo*” (apud Gomes, 2007). Integrou a *ZOiNA*, grupo de artistas feministas, juntamente com Ana Medeira, Carla Cruz, Catarina Carneiro de Sousa, foi co-responsável pela publicação *A Língua* (1999), com Pedro Nora, e co-fundou os *Ateliers Mentol* (2004-2005), um projeto nómada, com Pedro Nora e Carla Cruz. O espaço *PÊSSEGOpráSEMANA* (2002-2007), surgiu pela iniciativa de Miguel Carneiro, André Sousa e Mafalda Santos, e o espaço era a casa debilitada da avó de Miguel Carneiro, inicialmente ocupada por *ateliers* e que progressivamente foi ganhando território como espaço expositivo onde se organizavam micro-eventos e que constituía

um ponto de encontros e de discussão muito informal: na cozinha faziam-se jantares e havia cerveja no frigorífico. Em 2005, André Sousa transformou o sótão de casa em *Mad Woman in the Attic* (2005-2009), onde programou pequenas exposições individuais, que por vezes se prolongavam para a sua sala de estar. André Sousa explica “o *Mad Woman* é sobre relações” (apud Gomes, 2007). André Sousa é também um dos responsáveis por *Uma Certa Falta de Coerência* (2008-), juntamente com Mauro Cerqueira, um piso térreo, que já foi casa de pasto, loja de indianos, e estabelecimento comercial e que se encontra em condições muito adversas, na mítica rua dos caldeireiros. Em 2003, nasceu o emblemático *Salão Olímpico* (2003-2005), numa sala de bilhares (ativa) de um café na rua Miguel Bombarda, pela ação de Renato Ferrão, Eduardo Matos, Rui Ribeiro Carla Filipe e Isabel Ribeiro, onde desenvolveram uma série de atividades em vários âmbitos, com a preocupação de promoverem também exposições individuais. Estas últimas, deram início ao *projeto Apêndice* (2006-2008), localizado num centro comercial (de Cedofeita) em decadência com as lojas quase todas vazias, mais concretamente numa loja/montra no piso inferior de renda comportável. Surgiu, no mesmo período que o *Apêndice*, o projeto *Sala* (2006-2011) de Susana Chiocca e António Lago que decorreu exatamente na sala de estar do apartamento que os dois artistas partilham. José Maia, envolvido no *inter+disciplinar+idades*, assume um projeto com a sua programação, o *Espaço Campanhã* (2008-2009), que adota como espaço um armazém numa zona industrial e socialmente problemática de Campanha. Mais recentemente, José Maia programa no *Espaço Mira* (2013-), também em Campanhã. Em 2008 foi criada a *Fundação Extéril*, (ainda em funcionamento) que promove artistas pelo meio da página de internet, pela criação de um prémio e pela atividade da galeria, que consiste numa caixa de madeira com 2x2 metros quadrados, dentro do edifício. A *Fundação* (2009-2012) partiu da ideia de José Pereira, Cristina Regadas e Miguel Flor, tendo tido lugar na cave da residência pessoal de Miguel Flor.

Ao longo deste período, estas iniciativas, e outras, trouxeram uma nova vitalidade à cidade do Porto, ainda que num contexto meio marginal, através de uma programação

intensa em espaços inesperados, geridos por princípios de informalidade. Como explica Sandra Vieira Jürgens, “a informalidade expressa-se no conjunto de práticas e procedimentos, nos modos de fazer e programar, de realizar e pensar a sua atividade, e reflete-se na estrutura da rede, nos modos de associação e na ação plural dos artistas curadores” (Jürgens, 2014b). Não significando isto que não haja organização, intenções sérias e estratégias delineadas (Jürgens, 2014b).

A informalidade revelou-se desde logo pelos espaços. O sentido de urgência e a precariedade dos artistas emergentes levou a que estes projetos se instalassem em lugares com rendas comportáveis, simbólicas, o que implicou a originalidade e diversidade da tipologia dos espaços que se formaram: uma casa de banho, espaços domésticos, casas devolutas, salões de bilhar, cafés, lojas, etc. Os contornos de cada um destes espaços e as suas especificidades formais exigiram, necessariamente, uma certa informalidade: nos horários (espaços como o *Mad Woman in the Attic* e o espaço de galeria *Extéril*, por exemplo), na duração dos projetos (estes espaços não foram idealizados de modo a terem uma duração muito prolongada no tempo, não significando isto que não hajam projetos que contrariem a efemeridade intrínseca a este tipo de estruturas, citando Isabel Ribeiro “[os espaços independentes] são como castelos de areia, têm a ver com o momento” (apud Gomes, 2007)), na organização do espaço e das iniciativas (espaços como a *Caldeira 213* e o *Uma Certa Falta de Coerência*, adotaram a estética dos espaços debilitados que ocuparam, n’a *Sala* o espaço doméstico era reorganizado em todos os eventos para acolher as ações que lá iriam decorrer, ou o espaço *Apêndice*, necessariamente constrangido por se encontrar dentro de um centro comercial numa loja hexagonal em vidro (Faria, 2008)), na gestão dos recursos (deliberadamente sem apoios, deste modo também sem restrições, estes espaços garantiram a sua sustentabilidade através de leilões, como no *PÊSSEGOPráSEMANA*, através da divisão de custos da renda entre os responsáveis e por vezes entre os artistas que expunham, como no *Apêndice*, pagar os materiais era um esforço de todos os envolvidos, daí que uma das marcas estéticas desta geração é o uso

de materiais precários). A informalidade era refletida na espontaneidade, capacidade de adaptação a situações adversas e de improviso com que estes artistas operavam.

A capacidade de autogestão permite a estes artistas um maior controlo sobre a produção, montagem e distribuição das suas obras, do mesmo modo que traz grande liberdade ao ato de criação. Estes espaços representavam laboratórios para a experimentação sem restrições. As práticas artísticas de vídeo, digitais, *web*, instalações, *site-specific*, música experimental, performance, intervenções públicas, publicações de artista, não circulavam nos espaços comerciais, que não se interessavam pela totalidade da produção da obra de um artista. Isto é, os artistas optavam por integrar estes espaços, criá-los, exporem neles, em paralelo, mantendo uma colaboração com galerias e com museus. (Mendes, 2009) “*Não é uma plataforma pirâmide*”, afirma Carla Filipe, “*quando um artista no contexto nacional faz exposições nos poucos museus e instituições, onde expõe a seguir? Se chegou ao cimo da carreira? Acabou?*”.³ Os espaços independentes não são alheios ao sistema, tanto um artista envolvido com os espaços independentes pode manter uma relação com o museu e com a galeria, como um artista no topo de carreira pode expor nestes espaços, apesar de ter grande representatividade no sistema estabelecido. Carla Filipe aponta ainda o caso de Luísa Cunha, que num curto espaço de meses expõe na Culturgest, em Serralves, e de seguida expõe no *Uma Certa Falta de Coerência*.⁴

O circuito institucional não conseguia, contudo, proporcionar um espaço para estas práticas que emergiam, muito menos com a frequência que os artistas desejariam (exposições uma, duas vezes por ano? E muito dificilmente individuais). Uma sucessão de micro-eventos, exposições, performances, encontros, debates e conversas que compunham a programação frenética destes espaços geridos por artistas, cumpriam o papel de lugar de exposição coletiva, de exposição individual e de desenvolvimento de

³ Entrevista da autora a Carla Filipe a 20 de Fevereiro de 2015.

⁴ *Ibidem*.

projetos. A vontade de experimentar, mas primariamente de fazer, concretizar, é a força impulsionadora destes artistas curadores.

2.4 O artista e os múltiplos papéis

No seio destas ações vê-se surgir o termo “artista-curador”, ou “artista-comissário”, mas na verdade o artista na gestão destes espaços e eventos adquire um leque de competências que vai além da curadoria. Estes organismos são autogeridos e, por isso, todas as funções que numa estrutura institucional seriam distribuídas por uma série de profissionais especializados, aqui são realizadas pelos vários artistas envolvidos nestes projetos. Na conceção da exposição propriamente dita, desde a conceptualização, a curadoria, a produção (montagem e desmontagem), até à abertura do espaço e recepção, tudo era concretizado pelos próprios artistas. As funções que andam à volta da exposição em si, como a comunicação: divulgação, atualização do *site* (caso o haja), o design dos cartazes, *flyers*, meta informação, *press releases* e comunicação com os órgãos sociais. A documentação e registo dos acontecimentos (pelo meio da fotografia) também se inclui neste leque de funções (Jürgens, 2014b). Os artistas ganham com isto uma enorme flexibilidade, revelando-se aptos para possíveis desafios em diferentes contextos. Destaca-se nesta geração um admirável sentido de polivalência.

A dupla participação, enquanto artistas e curadores, desencadeia uma contaminação destas duas esferas de ação. Na produção do trabalho criativo, que desempenham enquanto artistas, a experiência proporcionada pelas variadas funções que vão cumprindo, torna-se parte integral da conceção das suas obras. Por exemplo, Carla Filipe, que tem vindo a desenvolver um trabalho intenso na criação de cartazes, assume a importância dos anos que esteve ligada a estes espaços: “*No salão Olímpico*

desenvolvi-me como artista (descobri-me), foi onde comecei a fazer flyers, mapas de exposição, a desenvolver a minha linguagem que até hoje é presente... sou eu que faço a coordenação das minhas publicações, formatos, conteúdos, oriento o designer, ou seja, nada entrego nas mãos de outrem. Preciso de uma equipe, mas a decisão é sempre minha".⁵ No trabalho curatorial que desenvolvem (e as respetivas funções em torno desta atividade), também o papel de artista tem grande influência. José Maia explica que o trabalho intenso que tem vindo a desenvolver de curadoria tudo tem a ver com os seus desejos e inquietações enquanto artista, porque o artista tem um universo singular, sendo ele também criador, isso cria uma condição extremamente parcial da atividade curatorial.⁶ Carla Filipe, afirma *"Eu pessoalmente não gosto muito do uso do termo curadoria ou artista-curador, embora não tenha encontrado outro nome, porque um artista tem a sua estrutura de pensamento ao ver exposições ou relacionar peças. É algo que considero inato. Criar relações, contextos, pensar..."*.⁷

De acordo com Sandra Vieira Jürgens a exposição converte-se em espaço de produção artística. Isto é, há uma aproximação da criação artística nos modelos e formatos de apresentação uma vez que se reflete, nas opções curatoriais, na disposição e nas ligações estabelecidas uma visão que se relaciona com o(os) artista(as) (no caso plural, uma visão unificada), do mesmo modo que são visíveis, por vezes, conceções estéticas e vocabulário próprio do trabalho criativo de quem comissária (mais uma vez, no caso de um coletivo, vê-se na linguagem de grupo - uma identidade coletiva). Deste modo, estes artistas-curadores criaram uma cultura expositiva própria (Jürgens, 2014b).

Além de uma necessidade, causada pela falta de oportunidades nos outros meios, os artistas aventuram-se na atividade de curadoria no sentido de *"intervir mais activamente na democratização e dinamização dos canais da produção e recepção artística, encetar um esforço auto-promocional através da divulgação e exibição de*

⁵ Entrevista da autora a Carla Filipe a 20 de Fevereiro de 2015.

⁶ Entrevista da autora a José Maia a 19 Novembro de 2014.

⁷ Entrevista da autora a Carla Filipe a 20 de Fevereiro de 2015.

criadores da mesma geração ou de produções artísticas de outros criadores, cujo percurso lhes interesse especialmente, ou também a necessidade de legitimar o seu próprio trabalho.” (Jürgens, 2014b).

O desejo de democratizar o sistema artístico, dentro do próprio circuito amplia-se também à vontade de integrar um público mais amplo nestas esferas. Neste sentido, democratizador, foi importante a ação coletiva (espírito de cooperação e de entreajuda), a comunicação simétrica (tratarem-se enquanto pares) e a implementação destas instalações no tecido urbano da cidade.

2.5 Alternativa, independência e autonomia: espaços geridos por artistas

É necessário, para este estudo, definir alguns conceitos e balizar algumas ideias para prosseguir com a análise destes espaços. De que espaços falamos?

A expressão “espaço alternativo” surge pela primeira vez cunhada por Brian O’Doherty, a propósito da sua participação no *Visual Arts Program*, pelo National Endowment for the Arts. O’Doherty tem um papel fulcral no engavetamento de algumas ideias base para a definição das várias tipologias de espaço expositivo (Beck, 2002). Contudo, o termo “alternativo”, que O’Doherty aplica, tem um vasto leque de significados, sendo recorrentemente empregue para conotar certos movimentos políticos, processos (alternativos) ambientais, na música, como definição de estilos de vida pouco convencionais (Detterer & Nannuci, 2012 : 25). No entanto pode encontrar-se entre as suas definições “sujeito a opção” e “opção entre duas coisas” (Priberam, 2015a). Neste sentido, a alternativa aqui, neste estudo, implica uma “alternativa a”, uma escolha de, em detrimento de. O circuito alternativo a que nos referimos, é um circuito paralelo a. Será correto chamar a estas organizações de “espaços independentes”, que encerra a

questão em si, embora este termo não seja preciso quanto ao modo de atuação no espaço, de índole artístico.

Não se podem considerar também como organizações, pois as características de uma organização são apenas aplicáveis em algumas das suas extensões. Estas estruturas, são anti-hierárquicas, e não contemplam os princípios da formalidade, não têm órgãos de gestão definidos, não há divisão de trabalho e as tomadas de decisão pertencem a um coletivo (Detterer & Nannuci, 2012 : 26).

Uma constante a todos estes projetos é a autogestão. Pode considerar-se que este movimento alternativo, independente, ou paralelo a, é mais precisamente um “movimento de artistas em autogestão”. “Auto”, de autonomia, vem do grego *autos*, e significa “próprio”, e “nomia”, vem do grego *nómos*, e significa “lei” (Priberam, 2015b). Isto exprime “liberdade para usar leis próprias”, é sinónimo de independência. Como explica Catarina Carneiro de Sousa, a autonomia é sempre em relação a qualquer coisa, e neste caso, dos espaços autogeridos, é em relação ao estado (no sentido de não depender de apoios financeiros), ao capital (na não participação no sistema do mercado), e ao mundo da arte (ao não precisarem da sua legitimação). Não significando isto uma recusa ética desses poderes, só não dependendo deles (Carneiro de Sousa, 2010). Sendo que auto representa o próprio, estes espaços autogeridos, podem determinar-se como “espaços geridos por artistas”. Esta será a terminologia mais correta de evocar estes projetos.

Sobre o movimento independente de artistas que se viu consolidar nos anos 90 em Portugal e na década primeira do século XXI, mais especificamente no Porto, aparecem-nos referenciados vários conceitos que definem aquilo que foram estes projetos. Sandra Vieira Jürgens sustenta uma parte fundamental da premissa da existência destas iniciativas com princípios de “informalidade”, mas também José Roseira, no seu controverso artigo “A informalidade como alternativa” (Roseira, 2006). Mário Moura fala-nos de uma “cena” (Moura, 2014) do Porto e Katheleen Gomes refere-se ao

movimento como “circuito *off*” (Gomes, 2007). As definições multiplicam-se, vendo empregue os termos, já referidos, “movimento alternativo/ independente”.

Na sua dissertação de doutoramento, Sandra Vieira Jürgens, escolhe como título *“Instalações provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade nas práticas artísticas e expositivas em Portugal no século XX”*, pré-anunciando o uso de todas estas terminologias para a compreensão do âmago destes projetos (Jürgens, 2014a).

2.6 Critérios de seleção

Conclui-se então, que, falamos de espaços geridos por artistas, importa agora afunilar novamente, e compreender quais os critérios de seleção para a análise de determinados espaços em detrimento de outros, e definir quais são esses espaços. Quais são os critérios?

- (i) Na cidade do Porto;
- (ii) Autogestão: espaços geridos por artistas, com estrutura anti-hierárquica;
- (iii) Independência e autonomia na programação: espaços não dependentes de subsídios, ou que esses apoios não impliquem qualquer tipo de constrangimento na programação;
- (ix) Sem fins lucrativos: estes projetos é não perseguem interesses comerciais na implementação do seu programa. Assim sendo, a análise de espaços de venda de livros de artista, e outras publicações, com fins lucrativos, não serão alvo de enfoque do estudo;

(x) Geracional: estudam-se apenas casos das gerações que saem da Faculdade no final dos anos 90, e das gerações que se sucedem. Deste modo excluem-se do estudo de espaços como o *W.C. Container* e o *IN TRANSIT*, de Paulo Mendes;

(xi) Serem por excelência espaços expositivos: podem desempenhar outras funções, como espaço de *atelier*, espaço doméstico, etc., contudo a programação que elaboram terá de ser predominantemente expositiva. Isto exclui alguns *ateliers*, e espaços como o Maus Hábitos que dedica a sua programação sobretudo à realização de eventos de música;

(xiii) Projetos com espaço definido: não querendo isto dizer que o conteúdo programático não poderá passar por outros espaços, mas valoriza-se (para o estudo) projetos com espaço fixo, em vez de projetos nómadas;

(ix) O programa expositivo dedica-se às práticas e ao pensamento da arte contemporânea. Com ênfase nas artísticas experimentais, na performance, desenho (publicações, bds, livros de artista), instalações e *site-specific*, intervenções com agenda política.

(x) A importância e pertinência destes espaços: projetos de maior impacto no meio cultural e artístico, e da malha da cidade.

Alguns projetos que fizeram parte desta rede informal de iniciativas e que devem ser mencionados são: *Artemosferas*, *Ateliers Mentol*, *Ateliers Montpllier*, *CLAP*, *Espaço Mira*, *Deliceiras 18*, *Fundação, Inc.* *Livros e Edições de Autor*, *IN TRANSIT*, *Matéria Prima*, *Maus Hábitos*, *Oficina Arara*, *Oficina 201*, *Pé direito*, *Petit Cabanon*, *Projéctil*, *Projecto fig^a nova delux*, *Rua do sol 172*, *o Senhorio*, *Sismografo*, *Sonoscopia*, *Umdiapositivopravocê*, *Wasser Bassin*, *W.C. Container*, entre outros.

Quando se afirma a exclusão de um qualquer projeto, de acordo com os critérios de seleção (logo também de exclusão), não implica que estes não sejam mencionados, apenas não constituirão alvo de foco ao longo da dissertação.

2.7. Entre o espaço físico e o território social

Nesta cartografia de espaços que constitui o movimento independente de artistas no Porto na primeira década do século XXI, a já referida, *Caldeira 213* desempenha um papel de incubadora. A par das mudanças que se viviam na cidade, a *Caldeira* estabeleceu-se como um dos motores que levou à multiplicação do fenómeno alternativo, provando-se como exemplo de como seria possível um grupo de estudantes/ artistas abrirem e gerirem um espaço em liberdade e de experimentação, que garantisse a autonomia criativa e produtiva pela qual ansiavam.

Sobre a *Caldeira 213* há uma série de aspetos que devem ser tidos em conta mas, acreditamos que, de todas as suas especificidades, o aspeto fecundador de todo o projeto, em certa parte por casualidade, foi exatamente o território. O lugar onde se insere, o espaço que habita. Numa rua no coração da zona mais nobre da cidade, mas que consiste em artéria secundária, paralela, um lugar daqueles que operam nas franjas da sociedade e que simultaneamente lhe fazem parte. Aqui, nos Caldeireiros, “*um bairro marcado pela herança judaica, pela peste medieval e pelas baterias contra o cerco da cidade, onde o rasto da ruralidade dos seus habitantes convive com a urbanidade acanhada do Porto*” (Sousa Cardoso, 2010), um grupo de artistas, como uma nave extraterrestre, instalou-se no seu seio, coabitando-o com a sua comunidade autóctone. Esta casualidade ajuda a tornar todo o empreendimento num projeto excêntrico, sensual, atraente e certamente nada indiferente (ao meio artístico, e ao meio da própria comunidade) (Sousa Cardoso, 2010). Por dentro reflete-se o que está por fora: um espaço de sete pisos, frio e húmido, um lugar de sombra, em estado muito debilitado. Uma antiga fábrica de bilhares, dividida por espaços muito distintos, desde salas, montra e marquise (Carneiro de Sousa, 2010). O espaço era desconfortável (apud Gomes, 2007), mas o que interessava era o que se queria fazer lá. “*A Caldeira 213 nunca pretendeu ser um espaço neutro.*” (Carneiro de Sousa, 2010). As características do espaço foram antes exaltadas, e a hibridez que aduzia este território, deu lugar a uma

multiplicidade de novos usos: instalaram-se *ateliers*, espaços expositivos, acolheu eventos muito diversos, artistas e amigos pernoveram na *Caldeira*, havia lugar para todos, desenvolveram-se imensos projetos de parceria. O projeto da *Caldeira* foi “*o da descoberta coletiva num lugar e o encontrar fazendo*” (Sousa Cardoso, 2010), deste modo, acabando por se conhecerem melhor a si mesmo (Duarte, 2008).

Do mesmo modo que o espaço se assumiu como tal, sem pretensões de se configurar como um espaço convencional de arte, a agenda da *Caldeira* também não se apresentou como uma zona neutra. Partindo da iniciativa de um grupo de artistas feministas, a *ZOiNA*, às quais se juntam artistas de juventudes partidárias, ex-filiados da associação de estudantes da FBAUP, movidos por motivações de carisma social e político, algumas muito específicas, como a luta contra a barragem de Vila Nova de Foz Côa, e outras que constituem questões transversais (sobretudo) no decorrer de todo o período pós modernista, como o feminismo, os direitos lgbt, a liberalização das drogas, emancipação sexual, e ainda outras, comuns nas comunidades artísticas, e que andam à volta da identidade, e da autoria (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010) (Carneiro de Sousa, 2010) (Duarte, 2008) (Manifesto (2001), 2010) (Sousa Cardoso, 2010).

A *Caldeira* tinha um programa de intenções, e isto refletiu-se em muito nas suas exposições, que eram coletivas, temáticas e abordavam questões fundamentais da contemporaneidade. Uma das grandes inquietações enquanto coletivo foi a questão do autor e da obra, que resultou na primeira exposição do espaço: *desautorizado* (consultar figura 2.1), em Janeiro de 2000 (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010). A exposição consistiu numa série de trabalhos, dos artistas que integravam o projeto, dispostos no espaço sem qualquer meta informação que indicasse a sua autoria. Estas questões são anteriores, surgem com a filosofia através de autores como Foucault e Barthes (em ensaios como *O que é um autor?* e *A morte do Autor*, respetivamente), em Goldmann e Agamben (na sua definição de Homem trans-individual, e no “*ser qualquer*”, respetivamente) e na arte, através de grupos artísticos como o *Group*

Material, o *Fluxus* e as *Guerrilla Girls* (Carneiro de Sousa, 2010). Um ano mais tarde, a mesma exposição é replicada, estendendo-se agora à colaboração dos moradores da rua, que entregaram objetos que lhes eram queridos.

Pretendeu-se com isto, dessacralizar o papel do autor, que se impunha no mercado da arte como um fator especulativo do valor da obra, e que assim vai viciando o mercado com diretrizes que se distanciam da verdadeira compreensão da arte. Através da renúncia à individualidade, enfatizam a pertença do indivíduo a um grupo. Segundo Catarina Carneiro de Sousa, a propósito da experiência coletiva, *“não me parece que ninguém tenha permanecido o mesmo, ou feito as coisas da mesma maneira”* (Carneiro de Sousa, 2010). Luís Eustáquio reforça o sentido de comunidade que contaminou em vários sentidos a produção artística destes criadores, *“O nosso próprio trabalho começa a fazer parte, também, dos outros e não só de nós. Era-nos impossível dizer: ‘Isto é meu.’”* (apud Gomes, 2007).

No Manifesto da *Caldeira*, produzido em 2001, que faz alusão à anedota como representativo daquilo que a Caldeira se propôs a ser, surgem várias frases que aludem a este território da autoria, como *“(...) A sua natureza [da anedota] permite-lhe infundáveis traduções e versões, que nenhum autor sequer sonharia para as suas obras sérias. Mas nunca ninguém se lembrou de assinar a sua, a anedota é sempre anónima. A anedota é actual, aparece sempre destruindo a seriedade dos assuntos falados no momento. (...) A anedota transforma o espectador de há pouco, em co-autor”*. (Manifesto (2001), 2010). Enfatiza este sentido de aventura coletiva que a Caldeira representou *“Em tempos tão monitorizados a anedota é uma das últimas manifestações coletivas, todos partilhamos essa obra.”* (apud Gomes, 2007).

A atividade do grupo ZOINA, foi fundamental para o desenvolvimento de algumas das matrizes programáticas da *Caldeira*, nomeadamente as questões de género, de igualdade e o feminismo. Na primeira intervenção do grupo, *Pink Lotion - desafio prático político-sexual* (consultar figura 2.2), a segunda exposição da Caldeira, as artistas lançam o desafio a uma série de pessoas, desde seus pares (artistas), a pessoas que não

desenvolvem este tipo de trabalho, mas que lhes pareceram poder vir a ter uma participação interessante para o projeto. Foram enviadas folhas cor-de-rosa fluorescente, e sucessivamente reendereçados para a *Caldeira*. A proposta lançada era de “*Usar pelo menos uma folha cor de rosa que contenha ou esteja contida numa intervenção que se enquadre no tópico: “Desafio prático político-sexual”*”. Esta intervenção será livremente manipulada pela ZOiNA na montagem da exposição *Pink Lotion*. (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010) Isto resulta numa exposição com abordagens muito distintas em concordância com o espírito da *Caldeira*: a individual inserida no contexto de grupo, a ambiguidade na autoria, a envolvimento da comunidade nas suas iniciativas. Atuando sobre o terreno da marginalidade, mas tentando trazer à luz estas questões, colocá-las na mesa, e convocar a comunidade (artística, autóctone) a participar. O grupo ZOiNA desenvolveu uma série de projetos, apoiados nestas premissas, em torno das inquietações a que se propõem a abordar, como *Objetos enviáveis/ Objetos inviáveis*, ou a publicação *A Rata* (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010).

É importante analisar a atuação do coletivo da *Caldeira* e do grupo ZOiNA para compreendermos o novo paradigma expositivo, que se implementou através das práticas informais desenvolvidas por este novo papel do artista enquanto artista-curador, tomando como exemplo as exposições *desAUTORizado 2* e *Objetos enviáveis/ objetos inviáveis*, acima referidas.

A segunda edição da exposição inaugural da *Caldeira 213*, *desAUTORizado 2* (consultar figura 2.3), que consiste numa recolha de objetos dos moradores da rua dos Caldeireiros, exemplifica o modo como a “*própria produção artística passa a abranger dispositivos de apresentação artística*”, (Jürgens, 2014a : 474) isto é, as obras propostas para contemplarem a exposição concretizam-se enquanto tal (obra artística, e até mesmo exposição artística) através da sua instalação no espaço, ou seja, através do processo de escolhas, montagem, inclusão e exclusão, que são próprios da esfera de

trabalho curatorial. Há uma contaminação das esferas, quando a produção da obra em si, está estreitamente ligada com os processos de apresentação.

A exposição *Objetos enviáveis/ objetos inviáveis* (consultar figura 2.4), que consistiu em *“fazer o registo público de objetos portáteis enviados para a ZOiNA, cuja inviabilidade social estivesse ligada às contingências de género que subsistem na sociedade “politicamente correta”. Durante uma semana as caixas foram mantidas seladas em exposição, para serem abertas publicamente em dia anunciado, sendo organizada a exposição dos objetos com a colaboração do público.”* (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010). Salienta-se aqui uma outra mudança (que é visível em *desAUTORizado*), que se sustenta no *modus operandi*. A exposição alicerça-se no processo de montagem que se desenrola, primeiro, em volta de uma expectativa e espera, e por fim, da instalação propriamente dita das ditas peças, que conta com a colaboração dos presentes. Evidencia-se a importância processual para a concretização do conceito da exposição.

Isto vem mudar o paradigma expositivo, pelo meio da instalação, que se permite ou não pelo contexto. Sandra Vieira Jürgens indica a oposição ao formalismo como base destas práticas de instalação (na apresentação e na produção artísticas), adiantando que *“emergem estilos mais informais de instalação que procuram um sentido de maior autenticidade e materialidade nas práticas artísticas, com modelos de produção baseados num mundo contemporâneo pós industrializado onde a realidade, tal como a informação, manifestam-se em excesso, desorganizada e com muitas interferências.”* (Jürgens, 2014a : 474).

Uma das importantes iniciativas da *Caldeira* foi programada por João Sousa Cardoso, *Revolution my body* e consistiu em encontros, com oradores convidados, que revisitam esse período produtivo e de liberdade da história da arte pós modernista em Portugal, em homenagem ao espírito da alternativa zero e à figura de Ernesto de Sousa, que em tudo se enquadra nas práticas e lógicas da atuação e no papel da Caldeira (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010).

Muitas das iniciativas da *Caldeira* passaram pela colaboração com outros grupos e espaços, alguns de carácter político, como o evento organizado pelo *Movimento Cívico pela Alteração da Lei das Drogas*, *A noite da Folha*, ou a *Associação SOS Racismo*, promovendo o lançamento do livro *Ciganos: números, abordagens e realidades*; e artísticos claro, como a parceria com o *inter+disciplinar+idades*, pela mão de José Maia e Gustavo Sumpta, a exposição *North by Northwest* na *Caldeira*, ou, por exemplo, com o *W.C. Container*, que albergou a exposição de três membros da *Caldeira*, Ângelo Ferreira de Sousa, Carlos Barros e Luís Eustáquio, e também de outras latitudes, como a colaboração com a *ZDB*, da qual resulta a exposição *Anedotas*, na *Caldeira*. Teve lugar para artistas internacionais, albergou a exposição de artistas brasileiros, um coletivo do Rio de Janeiro, entre eles, Ronald Duarte que escreve o texto *PORTO- CALDEIRÃO CULTURAL DA UNIÃO EUROPEIA* (Duarte, 2008).

A *Caldeira* acabou (continuando a existir enquanto associação juvenil) com a grandeza de que cumpriu, *grosso modo*, o seu papel de anedota: “*A anedota reforça amizades, marca inimigos e inicia boas discussões. A anedota pode ter mil caras, mas é sempre irresponsável e representa a faceta antisagrada dos Homens. A anedota não se louva. A anedota, por fim, esquece-se, quando se torna demasiado conhecida ou quando desaparecem os seus motivos ou as suas personagens. Tem a vida justificada e um prazo exato*” (Manifesto (2001), 2010).

A existência geográfica da *Caldeira* excedeu os limites do seu território palpável. O que ficou? Ficaram as ideias, o desejo, as sinergias, as referências, as reflexões... A *Caldeira* não se delimitou apenas pelas paredes do seu espaço, revelou-se enquanto território social e intelectual (Jürgens, 2014a : 505). Era um espaço que ia além dos momentos em que se abria para apresentar a sua programação, era lugar de partilha, encontros e permanência. Os espaços de *atelier* que existiram no *Caldeira*, em muito contribuíram para a produção de conhecimento, e para a estimulação desta rede complexa de criadores que queriam aprofundar interesses comuns.

As características físicas dos espaços geridos por artistas, como a existência de espaço de criação - *atelier* - e as próprias especificidades formais do lugar, em muito são responsáveis pela existência deste território abstrato, do pensamento, do sensível, que tornam os seus atores em seres mais sociais e políticos (não necessariamente relacionado com política), mais ativos em comunidade. Os protagonistas deste circuito paralelo, foram engenhosos e inventivos nas soluções encontradas para empregarem os seus projetos, constam no leque de espaços alguns de carácter doméstico, como a Sala, a Fundação, e o *Mad Woman in the Attic*, e outros, mais precisamente um, de carácter social, o *Salão Olímpico*. Em comum tinham, estes espaços, o transportar a esfera artística para lugares próprios da esfera das relações, uns através da transformação de um espaço íntimo e pessoal, outro, através da ocupação de um espaço comercial, social, boémio. Isto resultaria naturalmente na contaminação entre as esferas, e na criação de um contexto muito propício à estimulação do território social e intelectual de que falamos.

Talvez, de todos os espaços que se seguiram, dos que serão abordados neste estudo, o que mais se assemelha em termos formais, físicos, à Caldeira, sobretudo pela existência de *ateliers*, e pela própria configuração do espaço, foi o *PÊSSEGOpráSEMANA*, que proporcionou aos seus protagonistas, uma geração que adveio, um espaço muito sustentado nas relações que se estabeleceram desses pontos de contacto que lá tiveram lugar, e apresentou-se como um espaço com um objetivo acrescido a cumprir: encontrar-se enquanto território para esta geração.

O *PÊSSEGOpráSEMANA*, instala-se na rua Antero de Quental, numa casa típica do Porto, a casa da avó de Miguel Carneiro. Estabelece-se como espaço de *atelier*, que se vai transformando em espaço expositivo gradualmente, e este espaço vai-se alastrando cada vez mais para mais divisões da casa. O *PÊSSEGOpráSEMANA*, surge sem o objetivo, direto, de colmatar as falhas do circuito artístico. Aparece despretensiosamente, pela mão de André Sousa, Mafalda Santos e Miguel Carneiro, com o intuito de produzir e de mostrar trabalho, deles e dos outros. André Sousa, que participou noutros projetos,

como o *inter+disciplinar+idades*, afirma que a variedade dos espaços que vão surgindo pós Porto 2001, acontece porque estes artistas procuravam criar num lugar uma identidade que lhes fosse mais comum. O *inter+disciplinar+idades*, do qual André Sousa participou, após a saída da sua geração fecundadora, em particular de José Maia, da Faculdade, não conseguiu subsistir, porque os conteúdos programáticos estavam intimamente ligados à identidade dos seus fundadores. Nasce assim a necessidade de criação de um lugar, cuja identidade refletisse os valores e necessidades desta geração. (Sousa, 2012a)

O *PÊSSEGOpráSEMANA*, tal como a Caldeira, apresentou-se como um espaço polivalente, manteve uma programação regular de exposições e de micro eventos, tinha uma cozinha que servia de bar e café. O *PÊSSEGOpráSEMANA* (consultar figuras 2.5, 2.6. e 2.7) funcionava como um lugar de estar, de permanecer.⁸ O espaço, na sua valência de lugar expositivo, apresentou uma série de projetos de artistas ligados (no passado, no presente e também no futuro) a espaços independentes, da Caldeira 213, João Sousa Cardoso e Daniela Paes Leão, ainda no primeiro ano de atividade, com a exposição *O Olho e a Lâmina*, ou Carla Cruz, com Susanne van Rossenberg com a apresentação de *Desire*, já nos anos finais do espaço, dos, ainda por chegar, Salão Olímpico, com a individual de Eduardo Matos, e $1+1=>-1$ de Susana Chiocca e Alexandre Osório, sendo Chiocca co-fundadora d'a *Sala*. É também neste contexto que André Sousa colabora com Mauro Cerqueira, na exposição coletiva (dos dois) *Wacky Race*, anos antes da abertura do *Uma Certa Falta de Coerência* (Santos, Sousa & Carneiro, 2002).

Um canto de um salão de bilhares, na cave de um café situado rua Miguel Bombarda, foi o palco do entusiasmante projeto *Salão Olímpico*, que inaugurou em 2003, com a Caldeira congelada, e o *Artmosferas* a fechar portas. As motivações eram as mesmas que levaram à criação dos outros espaços: “numa situação que não nos era nada favorável, a verdade é que um número considerável de jovens artistas estava corajosamente a desenvolver o seu trabalho”, e havia que encontrar um espaço para

⁸ Entrevista da autora a José Maia a 19 Novembro de 2014.

isso (Maia, 2006 : 25). O Salão surge no entanto, de uma casualidade, por via de Renato Ferrão que, por meio de conversa, descobre a existência do café *Salão Olímpico*, e prontamente propõe a primeira exposição, em colaboração com Eduardo Matos. Daí desenrolaram-se dois anos de atividade, cujo programa se baseou na apresentação de propostas que estavam já a ser desenvolvidas pelos artistas (os próprios fundadores, outros convidados e aqueles que se propuseram a participar) e que encontravam agora um lugar receção. E não era um lugar qualquer. No seio da rua de galerias da cidade, um projeto que contrasta com a formalidade e o circuito instituído da zona, que se assinala pela informalidade na gestão e nas práticas, e superficialmente pela especificidade do espaço que ocupa. A localização originou uma maior curiosidade e maior afluência de público: pessoas do meio artístico, locais, amigos, transeuntes, e as características formais do espaço (o café, a cave e o pátio) convidavam-nas a ficar, permanecer, o que agilizava os processos, fortalecia relações e consequentemente se estabelecia enquanto território de pensamento e reflexão, João Fernandes afirma que o Olímpico *“resgatou a tradição de tertúlia e de café e acrescentou-lhe uma identidade e uma estratégia de programação onde jamais se procurou o isolamento.”* (Maia, 2006 : 11). A relação de coexistência com a habitual clientela do café, não constituiu, ao contrário do que se especulou, a tentativa de uma atuação sobre a forma de arte social. Existiram interações naturais, que não se basearam na exploração do “outro” enquanto objeto de trabalho, o “outro” era um indivíduo que habitava o mesmo espaço.⁹ Interessava a estes artistas as estratégias pessoais de cada um e não a função social que a arte poderia adotar, especialmente naquele contexto (Maia, 2006 : 31).

O sentido de micro comunidade associado normalmente a estes espaços, no Salão sustentou-se essencialmente pela rede de artistas que se formou em torno do projeto, e pelas relações de amizade e de proximidade que se estabeleceram, próprias destes projetos autogeridos, e não necessariamente pela partilha de visões comuns. Promovia-se a singularidade do discurso de cada artista, e não a procura de uma projeto

⁹ Entrevista da autora a Carla Filipe a 20 de Fevereiro de 2015.

unificador de uma geração. (Maia, 2006) Naturalmente que surgiram colaborações, e contaminação entre os artistas e com o próprio espaço, como explicam no texto de apresentação *“O Olímpico define-se como um lugar de confluência de ideias e propostas de soluções, estéticas e plásticas, onde se esperam colaborações.”* (Jürgens, 2006 : 63). As colaborações traduziram-se em exposições dos artistas que se moviam neste circuito paralelo, mas também, das parcerias com outros espaços, como a exposição *A dizer* (consultar figuras 2.8 e 2.9.) que decorreu em simultâneo no *PÊSSEGROpráSEMANA*, na *Oficina 201* e no *Salão Olímpico*, e, a dado momento começam a surgir propostas externas. Óscar Faria é responsável por levar ao *Salão Olímpico* Paulo Castro e o grupo *Orgasmo Carlos*, de Manuel Vieira, no âmbito do projeto *Quartel*. Apresentam-se propostas como o projeto *The end of a Love Affair*, de Pedro Costa e João Fiadeiro com Gustavo Sumpta, desenvolvido a convite do Festival *Temps d’Images*, e a exposição de Ana Pérez-Quiroga, com *Image - Tânger*, que promovem o contacto desta jovem comunidade de artistas do Porto com artistas de outras latitudes, e de outras gerações. Analisaremos a seguinte frase do texto de apresentação para proceder à análise das práticas realizadas no contexto programático do Salão:

“Propomos uma via paralela, para realizar um conjunto de intervenções que não se colocam num plano de afirmação de curadoria, nem qualquer outra veiculação exterior à ação dos artistas.” (Jürgens, 2006 : 63)

Se por um lado se afirma que não existiu a intenção de criar estratégias curatoriais na execução das exposições do Salão, por outro lado é inevitável que o papel do artista-curador, que teve necessariamente de existir em alguns aspetos (pelos convites realizados, pela montagem, pelo acompanhamento dos projetos, etc.), tenha tido peso na conceção dos dispositivos de instalação que surgiram destas iniciativas. A experiência na organização de eventos e exposições de muitos dos artistas que participaram no Salão, como Carla Cruz e Ângelo Ferreira de Sousa, são reveladores da atividade expositiva muito própria que se desenvolve nestes espaços, que já vínhamos a falar desde a *Caldeira 213*. As produções artísticas *“integram agora dispositivos da cultura expositiva, advindo uma exposição orgânica, informal. Performativa, cenográfica de*

objetos, ambientes e imagens no espaço.” (Jürgens, 2014a : 473). As obras tomam o formato de instalações, pela sua disposição no espaço, e incorporam uma maior variedade de meios e suportes: a fotografia, o desenho, o vídeo, a escultura, a pintura, entre outros. Na exposição *Alheava, dentro_o mar* (AA.VV., 2006a : 172) de Manuel Santos Maia, que abordava a temática das ex-colónias Portuguesas, numa tentativa de resgate dessas memórias, o vídeo, a maquete, a fotografia e o objeto, compunham o espaço, em jeito de cenário. Esta estratégia fragmentária da obra, com várias partes distintas a constituir um todo, permite um maior número de leituras e outro tipo de relação do espectador com a obra e o próprio espaço. “*O espaço ganha estatuto de materialidade e surgem processos de experimentação na instalação, formando parte intrínseca das suas intervenções*” (Jürgens, 2014a : 473). O espaço onde se inserem estas obras, passa a constituir parte da conceitualização dos trabalhos, assim como parte formal. Por exemplo, a obra de Carla Filipe *Zona de estar* (AA.VV., 2006a : 188), que se configura enquanto peça única, consiste numa instalação de várias plantas com iluminação artificial, uma instalação sonora e uma grelha na parede onde a artista vai registando o desenvolvimento das plantas e fazendo anotações sobre as suas inquietações ao longo de todo o processo. O carácter processual ganha uma importância acrescida na concretização da obra, e as características do espaço, neste caso adversas ao que se tentava ali fazer, tornam-se matéria da obra. A obra de Carla Filipe pode ser vista como uma metáfora à ação destes artistas, que sobrevivem nas situações mais adversas, mais precárias, e que simbolizam uma figura de resistência do ato de criação, no seio de uma cidade desertificada (à data).

Algumas das intervenções “agarraram” (AA.VV., 2006a : 33) completamente o espaço, como *Erro* (AA.VV., 2006a : 206) de Domingos Loureiro e Mariana Costa, que se propuseram à instalação de uma obra *site specific*, na criação de um não lugar: um teto de lona suspenso, virado para o próprio teto do espaço, criando um teto contra outro teto.

Estes ambientes são também propícios à performatividade, e integram na sua programação uma série de atividades que consistem nesta área de atuação artística. O ciclo *Quando o minuto se arrasta* (consultar figura 3 e 3.1), que teve duas edições, proporcionou um espaço dedicado a esta forma de expressão artística, que muitos artistas praticavam, com mostras de performances e discussões sobre a “*eventual existência de um corpo performativo na arte portuguesa atual*” (AA.VV., 2006 : 191), que gerou, a par destes eventos, as *Conversas de café*, momentos de discussão também em torno da performance *art*, com convidados ligados à área, como Rita Castro Neves, Pedro Rocha e Cristina Grande, programadores em instituições como Serralves, e em festivais dedicados à performance, como o *Brrr*, e o *Trama*. O *Salão* acolheu também eventos singulares performáticos, como a exposição *Processo (Éramos tão felizes)* de Susana Chiocca e Alexandre Osório, e a performance de António Lago, *Pintura Mural e conversa café com Antistrot*.

Entre 2005 e 2006 abrem três novos espaços, formalmente muito distintos, também em dimensão, de espaços como a *Caldeira*, o *PÊSSEGO* ou o *Salão*. São espaços mais tímidos, com objetivos programáticos diferentes e bem definidos. As especificidades do espaço têm novas implicações no âmbito da produção artística e dos métodos de exposição. Surge então o *Mad Woman in the Attic*, um sótão pequeno, com uma pequena clarabóia, no último piso do prédio onde André Sousa habitava. A ideia de transformar este sótão num espaço expositivo, irrompe da reação imediata ao espaço, que levantou questões a André Sousa. O espaço evoca de imediato a típica galeria cubo branco, por outro lado, sendo um sótão, tratava-se de um território do arquivo, da memória. Um espaço paradoxal. A escolha curatorial consistiu no convite a artistas para que, individualmente, interviessem no espaço através da criação de uma obra *site specific*, influenciados pelo contexto no processo de criação. (Sousa, 2012) As exposições iniciavam-se na sala de estar de André Sousa, e a exposição era visitada na modalidade de visita. A exposição de João Sousa Cardoso, *Ainda jaz e já não és a república a meus pés!*, (consultar figura 3.2) chegou mesmo a estender-se ao espaço

privado da casa, com impressões de imagens históricas, e de frases simbólicas, coladas nas paredes e nos vidros dispostas na sala de André Sousa.

As exposições do *Mad Woman in the Attic*, usando as palavras de Pedro Tudela, “obrigam que se viva o assunto do próprio lugar.” (Tudela, 2008) Num espaço tão exíguo, as possibilidades da sua configuração, foram múltiplas: em *Non*, de Manuel Santos Maia, o espaço aparece atulhado de tralhas variadas, desde tintas e ferramentas, que dão ao espaço o aspeto de uma sala de trabalho, de um estúdio, a *Descrição de um abismo (...) A visão de aqui. Ora aqui está. Onde pernoitas cansas recuperas e pronto, quando «e vê» é tudo.* (apud Santos Maia, 2009); João Marçal, através da pintura mural e da instalação de um espelho, duplica a dimensão do espaço, lê-se *UAU*, sendo que a palavra está escrita até meio na parede lendo-se o resto desde o espelho, o jogo é mais complexo, porque se lhe acrescenta à característica do teto inclinado, e à brincadeira com a palavra, uma série de linhas que criam perspetivas que ampliam e aparentam dar uma nova configuração formal ao espaço.

Além do momento inicial de conversa, e da visita que se seguia ao sótão, os espectadores eram convidados a participar com textos, se assim entendessem. No *blog* do *Mad Woman in the Attic*, que se assumia como veículo do projeto, lêem-se textos de outros autores sobre as exposições, como o texto de José Roseira sobre a exposição *Too loud Solitude*, de Mafalda Santos, baseado no título Português do Livro *Uma solidão demasiado ruidosa* de Bohamil Hrabal, no qual parte para uma interpretação da exposição e do trabalho da artista: “De uma perspectiva mais fundada na proximidade, tratamos de um trabalho de reprodução de uma estrutura mental do processo da aprendizagem e assimilação de referências através da literatura, de uma bibliogeografia de um campo cultural individual. Não nos esqueçamos que a nossa memória é dinâmica; censura, corrige e reposiciona. “Too Loud a Solitude” é um momento efémero da psique da autora (...)” (Santos, 2006). Também observamos o texto, “*Tudo incompleto*”, de carisma pessoal, de João Santos, o qual acompanha as informações sobre a exposição sem título de Nuno Ramalho (consultar figura 3.3.), na qual se observa a instalação de

letras a afunilar para um canto do espaço, onde se lê a palavra incompleto. No texto de João Santos: *“Hoje acordei muito antes do que era suposto. O dia era ainda uma luz ténue pela frincha da janela. Senti a boca seca. Ergui-me. Reparei nos meus cabelos perdidos na fronha da almofada. Três cabelos pretos. contei-os bem. Não contei os que estavam caídos fora da almofada. Segui para a cozinha, palpando a escuridão com as dificuldades que minha miopia comporta. Enchi o copo, bebi tudo de um trago. Não me apetecia água, mas não questiono o meu gesto. Voltei para a cama. Não consegui adormecer. Revoltei-me silenciosamente com a minha insónia, com os minutos cavalgando muito para além da necessidade. A cabeça, escondi-a nos lençóis. Fui invadido por outra espécie de secura, pelo despertador irritante fora do alcance do meu braço. Deixei-o tocar até amanhecer completamente, até esquecer o lado vazio da cama.”* (Santos, [S.D.]).

No ano que se seguiu ao da abertura do *Mad Woman in the Attic*, o qual corresponde ao ano de encerramento do Salão Olímpico, 2006, instala-se um vazio na cidade no que diz respeito a espaços de apresentação de performances -que o Salão tinha cumprido em certa medida, mas que o *Mad Woman in the Attic* não promoveu - além dos espaços institucionais que não eram capazes de responder à urgência de artistas emergentes em experimentar e mostrarem o seu trabalho na área das artes de ação. Susana Chiocca e António Lago sentiram a necessidade de abrir a sala à experimentação, literalmente. Na *Sala* de estar, da casa que ambos partilhavam, surge o novo espaço, que dedica a sua programação, mensal, a mostras e conversas sobre performance. A programação, estipulada para os primeiros três meses, foi crescendo com o projeto. A ideia era os artistas habitarem o espaço durante a semana e apresentarem no fim-de-semana ao público o seu trabalho propondo momentos de discussão e de reflexão seguidos dessas apresentações. Alguns dos casos em que isto foi mais evidente, foi precisamente com António Lago, que vivia efetivamente nesse apartamento, o que proporcionou uma enorme liberdade, mas também Julien Saglio ou Ana Deus e Amarante Abramovici, com um projeto no âmbito do Festival Trama, que foram trabalhando no e sobre o espaço

num período que se prolongou além do tempo da performance. (Chiocca, 2012) A abertura d'a *Sala* foi um ato de generosidade maior.

As especificidades d'a *Sala*, um espaço de intimidade, e a informalidade no modo de atuação, nas práticas e na gestão, potenciaram uma exploração do espaço e uma contaminação entre público e performer sem paralelo com qualquer uma das salas que albergavam ações performáticas. É nestes eixos que nos iremos focar para analisar a atividade d'a *Sala*: a capacidade de transformação do espaço, e o papel ambíguo de espectador que poderia adotar o lugar da criação, ou se tornar ator da própria performance.

Sobre as intervenções que metamorfosearam o espaço, adianta José Maia “*O que haverá de mais político do que essa capacidade transformadora do espaço ou de um país?*” (apud Maia, 2006 : 10). José Maia, no seu papel de artista, Manuel Santos Maia, é responsável por uma das, algumas, intervenções que trabalharam não só o espaço da própria sala, mas o contexto urbano exterior que era visível a partir da varanda, apresentando uma intervenção *site specific*. A sua performance inicia-se num percurso de fora para dentro, o que dilata a proposta para um campo social, político, ativo. Também a performance *Tristeza* de Ana Ulisses, apresenta-se com uma faixa num cenário em obras, visível da varanda, onde se lê *Tristeza não tem fim* (Chiocca, 2012). Há uma aproximação destas práticas a um quotidiano pós industrial, no contexto do porto, culturalmente deprimido pela falência de muitas das propostas de 2001, e de outros espaços da cidade, também os alternativos. Os signos urbanos, o *graffiti*, o desenho e os *tags*, o estado de decadência de grande parte das habitações da baixa, a marginalidade patente nas ruas paralelas, o ambiente noturno, a copofonia, as injustiças sociais, a pobreza. São contaminações urbanas que se refletem no modo de agir e no corpo de trabalho dos artistas, que não estão isolados destes meios. Muitos dos espaços surgem precisamente nestes pequenos subúrbios (que existem na baixa do Porto): a já referida rua dos Caldeireiros, onde teve lugar o espaço *Gesto*, a *Caldeira 213* e anos mais tarde o

Uma Certa Falta de Coerência; ou o *PÊSSEGOPráSEMANA*, nas mediações do bairro da Lapa.

A *Sala* reconfigurou-se então, mês a mês, a cada iniciativa que acolhia, a *Sala* transformou-se até em sala, na intervenção de Dandy (Marta Ângela, da dupla Calhau) (Chiocca, 2012 : 15), na sua intervenção *Dandy tótó*, na qual chama à sala de *António Sala*, na qual há uma guitarra, um amplificador, um livro de anedotas, e se desenrola num serão de diversão, como se estivessem na casa de amigos, qualquer um dos espectadores. Em *So Sweet Fresh Meet* (consultar figura 3.4) de António Lago, durante um mês a sala foi *atelier* e palco de trabalho, o qual foi alterando, recriando um ambiente claustrofóbico, coberto de plástico preto, evocando a experiência de Gisberta, uma transexual que foi agredida até à sua morte, nos últimos tempos de vida. (Chiocca, 2012 : 14) Algumas das intervenções consistiram numa transformação cénica total do espaço.

Alguns artistas evocaram modos de ação radicais, que se influenciam nas performances dos anos 70, com nomes como Burden, Abramovic, e Pane, através da auto-infligência, como Mauro Cerqueira em *Festa do Fim do Mundo* (Chiocca, 2012), uma instalação de uma catapulta sobre a qual o artista salta dando impulso a uma série de vidros partidos que lhe caem sobre o corpo e sobre o chão, ou na utilização de excrementos, como Julien Saglio, que bebe água, urina, continua a beber água, criando uma composição sonora com várias camadas (Chiocca, 2012). O espaço d'a *Sala* foi um verdadeiro laboratório, de infindáveis possibilidades, que deram ímpeto e fôlego a uma série de práticas experimentais, mas também à investigação destas ações, através do momento de conversa e de partilha que se proporcionavam nestes eventos, mas também através de atividades organizadas neste sentido, como o ciclo de conversas *Recursos Humanos*. Este laboratório permitiu a elaboração de outras questões, nomeadamente o papel do espectador, e as interações das performances com o público, a começar pela ação que representava atender a uma das atividades da sala: dirigir-se a um edifício de caráter habitacional, tocar à campainha, partilhar um espaço privado de alguém com pessoas

que na sua maioria se conheciam. Também se questiona o papel do performer, a sua presença, e criam-se cenários em que o espectador é o performer ou ator ativo na trama. Algumas performances evidenciaram-se sobretudo pela inesperada troca de papéis, como *Obrigada pela conversa* (consultar figura 3.5.), de Carla Filipe, em que apresentou um vídeo de uma hora, no qual aparece a artista a falar para alguém que não se vê, naquilo que aparenta ser um espaço doméstico (com uma porta), em mute. A performance não será tanto uma vídeo performance, mas sim a reação e especulações que se criam no meio do público, que perante um ato de comunicação, onde a palavra é cortada e se perpétua o silêncio, apenas pequenos gestos podem fazer adivinhar do que se trataria a conversa. Nuno Ramalho diz que da experiência “*também emerge a nossa vontade primária de sobrepormos o nosso discurso ao do outro.*” (Ramalho, 2012). A performance acabou por se transformar no exercício exigente de interpretação, e dos devaneios que poderão ter surgido durante esse momento (Ramalho, 2012). André Sousa explora em *Buhhh!* a figura do performer ausente. A performance com duas partes, apresenta na primeira, a sala completamente isolada, na qual André Sousa larga um rato à solta. André procura com isto, provocar o medo, a sensação de dúvida e de fantasmagoria. O performer será o roedor? André manteve-se sempre distanciado do público. A performance será a reação do público?

A Sala foi, um espaço catalisador da experimentação, que manteve estreitas as ligações entre os artistas deste circuito paralelo que, por esta altura podemos afirmar, já estava consolidado na cidade. Durante este período, entre 2006 e 2007, coincidiu a existência de quatro espaços operativos neste circuito, com uma programação frenética, na qual iam rodando os envolvidos que se desdobraram em inúmeros projetos, alguns em continuação, com convidados de fora (quando havia dinheiro ou surgia uma oportunidade), algumas inaugurações eram combinadas para não coincidirem, ou os participantes agilizavam-se de um espaço para o outro na mesma noite. Estes projetos eram o PÊSSEGO, o *Mad Woman in the Attic*, e dois a começar, a *Sala*, e um outro que inaugurou no mesmo ano, o projeto *Apêndice*. O Apêndice partiu da iniciativa de Isabel

Ribeiro e Carla Filipe, oriundas do *Salão Olímpico*, e ganha forma numa loja no piso inferior do Centro Comercial de Cedofeita, um espaço exíguo, entre lojas fechadas, que dá agora lugar a um novo território. Pelas características do espaço, as intervenções desenvolveram-se em consciência com as suas especificidades. O *Apêndice* assemelhava a uma montra pela dimensão minúscula e pelas paredes praticamente todas em vidro com vista para o espaço de *hall* do complexo. A exposição de Marco Mendes no *Apêndice*, *Domingo todos os dias*, ocupou todos os vidros com uma instalação bidimensional de desenhos, fotografias, bandas desenhadas, que refletem dia-a-dia do artista, assim como evidência esse universo das artes-gráficas que tem um estatuto muito forte na cidade do porto, do qual se inscreve uma micro-micro comunidade de desenhadores. (Faria, 2008) As exposições e iniciativas que aqui tiveram lugar, foram essencialmente individuais, e resultam sobretudo da reação ao espaço em relação com o trabalho que já vinha a ser desenvolvido pelos criadores. O espaço não se apresenta como neutro, e o seu caráter é diferente de todos os outros. Pode não proporcionar ou promover o espaço de convívio que se refletiu nos espaços de que até agora falamos, mas impulsionou outro tipo de estímulos. Estar dentro de uma estrutura comercial, em falência, um espaço pouco acolhedor, envidraçado, de formato hexagonal, distinguiu-se também por constituir um desafio acrescido, num contexto muito pouco familiar. Por estas razões o Projeto *Apêndice* representou um laboratório, improvável, de práticas artísticas experimentais, de performatividade, e de (des)configuração de práticas curatoriais no exercício da programação e da instalação.

No culminar do fim da década, deu-se novamente uma renovação cíclica destes espaços. Alguns fecharam, como o *Mad Woman in the Attic* e *Projeto Apêndice* (esse fim chegaria mais tarde à Sala, no primeiro ano dos 2010). Surgem três novos a fundação *Extéril*, o espaço *Fundação*, e o *Espaço Campanhã*. Os dois primeiros, de dimensão mais tímida, o *Extéril* particularmente, uma vez que se trata de uma caixa de pequenas dimensões que acolhe intervenções, e o *Fundação*, necessariamente contido, porque habita a cave da casa particular de Miguel Flor. O *Espaço Campanhã*, por outro lado,

ocupou um armazém de grandes dimensões com zona exterior - um retorno à grande escala, que teve lugar no *Salão Olímpico*, na *Caldeira* ou no *PÊSSEGOPráSEMANA*, e que possibilitou a concretização de projetos mais elaborados e complexos do que noutros espaços alternativos.

É importante refletir sobre a atividade do *Espaço Campanhã*, programado por José Maia, enquanto lugar de reencontro de uma geração que começou no *inter+disciplinar+idades*, onde se organizaram exposições individuais, coletivas, temáticas, mostras, performances, conversas e debates (denominados como *Conversas de café*), que contemplaram trabalhos novos, concebidos para o Espaço e trabalhos realizados em anos anteriores, e que funcionaram como uma espécie de ponto de situação da produção artística da última década no Porto (Mendes, 2009b). Os trabalhos aqui apresentados tiveram uma maior expressão política, José Maia justifica: "*Na concepção da sua programação, tentei ter em conta as características físicas do espaço, a sua situação geográfica, o seu passado, o contexto local e nacional e o contexto artístico em que se enquadra, mas também o facto de estarmos no final da primeira década do novo século num enquadramento político, social cultural muito particular. este sentido teria de ser inevitavelmente política.*" (Mendes, 2009a). A exposição *Está a morrer e não quer ver* (consultar figuras 3.6, 3.7 e 3.8.), que decorreu durante as celebrações do 25 de Abril, com um evento no próprio dia com o lançamento de uma publicação de Mauro Cerqueira, uma conferência *Uma mudança de vida* por Ana Cristina Assis e um concerto *Hinos para a Europa dos 27* por Marçal dos Campos, contemplou uma série de projetos de artistas que se inscrevem nesta geração ativa no contexto Português, mais concretamente do Porto, nos últimos 10 e 20 anos. Assentando-se numa visão curatorial, temática, os trabalhos propõem-se a refletir o passado e o presente, as inquietudes e preocupações pessoais e coletivas referentes ao contexto que se vivia, partindo de reflexões sobre o posicionamento do Porto em Portugal e na Europa e o que há de Europa em Portugal e no Porto, evocando a nossa história, no sentido de explorar os valores hipotecados do 25 de Abril. José Maia cita

passagens do livro *A Morte de Portugal*, de Miguel Real, no *blog* do *Espaço Campanhã*, a propósito ainda da exposição *Está a morrer e não quer ver*, no qual desenvolve a ideia de Portugal se estar a transfigurar num território Europeísta, preparando uma futura ditadura tecnocrática (Maia, [S.D.]).

José Maia pretendeu com o projeto *Espaço Campanhã*, não só criar um espaço que promovesse o pensamento sobre o seu tempo, as políticas europeias, nacionais e municipais, o panorama artístico nacional e da cidade, mas também criar mecanismos para os artistas continuarem a desenvolver o seu corpo de trabalho, o que se refletiu essencialmente em exposições individuais, como a de Carla Filipe *These things take time*, seminal no trajeto artístico da artista.¹⁰

Mais uma vez se enfatiza o poder transformador do artista, que persistentemente, e contra as adversidades formais do Espaço Campanhã, conseguiram dar respostas radicalmente diferentes na configuração do espaço, e propor novas leituras sobre o nosso tempo nas propostas apresentadas. O espaço Campanhã constituiu um momento catalisador, apesar da sua curta duração, que nos auxilia, agora, a analisar as vicissitudes do final da década no contexto da cidade, a produção artística da década que chegava ao fim, e, que novo paradigma se viria a instalar.

Jorge Marmelo publica, no *Jornal Público*, um artigo no qual faz um balanço do *Porto 2001*, respondendo às questões “o que ganhou” “o que poderia ter ganho” e “qual a principal” herança para o Porto, com a iniciativa de 2001. Interpelando alguns agentes importantes na cidade, um deles que viria a tornar-se presidente da Câmara Municipal do Porto, Rui Moreira, Teresa Siza que dirigiu o *Centro Português de Fotografia*, um artista da cidade, Mário Cláudio, e a ex-presidente da sociedade do Porto 2001, Teresa Lago. Prontamente se conclui que a *Casa da Música* representa o maior legado, e admite-se também que os equipamentos, infraestruturas e renovações urbanas representam aspetos positivos da iniciativa. O que não ficou? Foi a rotina cultural, a realização de atividades que não se manteve, mas que alimentou uma geração de

¹⁰ Entrevista da autora a José Maia a 19 Novembro de 2014.

interessados no desejo de verem cumprir-se na cidade uma dinâmica cultural. Que não aconteceu. Muito disto, responsabilidade da má gestão política que ficou a cargo do social democrata Rui Rio nos anos que se seguiram à “grande festa”. (Marmelo, 2011) A Câmara Municipal do Porto promoveu, durante esses anos, um deserto cultural, que se refletiu na proliferação das iniciativas independentes que abordamos neste estudo.

Surge, em 2011, um projeto que se propõe a colmatar o vazio expositivo no que diz respeito à promoção do trabalho de artistas, ainda estudantes ou recém-licenciados da FBAUP, que consistia apenas na realização de exposições de final de curso, na elaboração de algumas exposições desenvolvidas no espaço Cozinha (uma *box* no bar da faculdade), e em pouco mais. A iniciativa parte da parceria entre a FBAUP e do Instituto de Saúde Pública da Universidade do Porto (ISPUP), e resulta na abertura de uma galeria, junto à Cordoaria, a Galeria Painei, que se propõe a fomentar o espírito crítico e o debate em torno de exposições regulares, onde há um novo lugar para a promoção do trabalho de artistas emergentes. A gestão foi sendo rotativa, integrando no seu quadro professores e estudantes da Faculdade, e com estratégias curatoriais diferentes em cada direção, mantendo as diretrizes do projeto. Esta iniciativa coloca a produção artística e a exibição e consolidação de projetos em prática, reforça relações entre a faculdade e uma realidade do meio artístico, que estava desfasada, ou estagnada, através da fomentação de relações entre os artistas e professores, e permitindo um contato maior com a realidade do meio expositivo exterior à faculdade.

Em 2012, numa tentativa de reconciliação (?) com a cultura surge o *Projeto 1ª Avenida*, no edifício *Axa*, promovido pelas entidades Porto Lazer e Porto Vivo, em parceria com a *Axa* que cedeu o espaço. O projeto, que ajudou certamente a promover alguma dinâmica cultural no coração da cidade, no qual se instalou o *Balletteatro* e se promoveram parcerias com outras entidades, que focou parte da sua atividade em acolher propostas de arte pública (*street art*), mas que, contudo, não ficou alheio a polémicas e a momentos, manifestados, de profundo desacordo entre os artistas da cidade e os órgãos de gestão da 1ª avenida. Em Maio de 2013, circula pelos *emails* um

comunicado assinado por Rita Castro Neves, Carla Cruz, Amarante Abramovici, Cristina Regadas, Dalila Gonçalves, Paula Tavares e Sónia Carvalho, onde justificam o cancelamento da exposição *Uma questão de género*, patente no Axa, no qual apoiam a decisão da curadora Raquel Guerra em encerrar prematuramente a exposição a propósito da desmontagem de uma peça (de Cristina Regadas) concretizada pela equipa de produção, a qual os artistas consideram ser uma quebra na confiança entre eles e as instituições promotoras. Aproveitando para sublinhar a repulsa em torno da obra *portuguese monochrome*, de Paulo Mendes, que no mês de Abril desse mesmo ano, foi censurada pelos programadores do evento, que convidaram o artista a retirar a sua peça (uma instalação de seis vídeos e uma bandeira de Portugal a preto e branco hasteada a meia haste na Avenida dos Aliados (P3, 2013). Por último, afirmam a sua indignação pela sede de campanha do candidato Rui Moreira coabitar o Edifício Axa.

Dos espaços que tiveram maior impacto na cena alternativa na primeira década, apenas subsiste o *Uma Certa Falta de Coerência*, o *Maus Hábitos* (cujas configuração é comercial), a *Sonoscopia* e o *Soopa Coletivo*. Da geração que promoveu desde o final dos anos 90 estas iniciativas surge ainda o *Espaço Mira* em 2013, programado por José Maia, na estreita de Miraflor em Campanhã, num armazém reabilitado por Manuela Monteiro e João Lafuente, onde existe também, num outro armazém, o Fórum Mira (dedicado à fotografia). O *Espaço Mira* dedica o primeiro ano da sua atividade, intensa, a exposições coletivas, temáticas, as quais contemplam obras dos artistas intervenientes e ativos durante a década, entre estes artistas mais jovens, como Paulo Osório, Felícia Teixeira e João Brojo, Diana de Carvalho, entre outros. Contam com a colaboração d'a *Nave* para o *design* de pequenas publicações, e com a colaboração na curadoria de um grupo oriundo de Belas Artes, do qual fazem parte Carolina Frota, Patrícia do Vale, Rita Breda e Suzana Torres Corrêa. A par das exposições, promoveram-se outras atividades, em concordância com os temas, como conversas, palestras, ciclos de cinema e performances. A programação muda de rumo, e mantendo os programas paralelos, passam, um ano mais tarde, a realizar-se exposições individuais. O *Espaço Mira* é

responsável a exposição individual de Silvestre Pestana, *Sufoco*, aproximadamente um ano antes da retrospectiva do artista no *Museu de Serralves*.

Pelas ruas, vêem-se cada vez mais cartazes, provocadores, da *Oficina Arara* (2010-), que é formada por um grupo de atores que participam nestas dinâmicas independentes, da *Favela Discos* (2013-), e de Carla Filipe que desenvolve, uma parte essencial do seu trabalho, cartazes de música e de eventos de música. Começam a emergir espaços geridos por artistas de uma geração mais recente, de recém-licenciados ou ainda estudantes, à data, tendo alguns deles passado pela Paineira, como Francisco Babo, Francisco Laranjeira e José Oliveira, que abrem os *ateliers* do sol, o espaço *Rua do Sol 172* (2013-), que alberga espaços de *atelier* por detrás de uma cortina, e onde se realizam exposições e ciclos de cinema, entre outras atividades. Em 2014, abriram o *Sismógrafo*, na Praça dos Poveiros, e o *De Liceiras 18* (temporary art community), na travessa de Liceiras. O primeiro, promovido pela associação cultural sem fins lucrativos, *Salto no Vazio*, onde procuram promover uma série de iniciativas de diferentes práticas artísticas - as artes plásticas, o cinema de autor, música experimental e literatura - procurando construir uma comunidade informal, heterogénea, com o objetivo de potenciar o pensamento contemporâneo, e gerar a confluência de ideias entre esta comunidade a partir das propostas apresentadas (*Sismógrafo*, 2014). O segundo, *De Liceiras 18*, apresenta uma agenda bastante diferente de qualquer outro espaço gerido por artistas que analisamos, tratando-se de uma comunidade rotativa, a cada mês recebem um grupo diferente de artistas para residência no local. A programação mensal é de responsabilidade dos residentes nesse período, sendo bastante heterogénea, com discursos e atividades variadas. O espaço é de habitação, de estúdio e de exibição, as iniciativas são de carácter informal e promovem-se encontros, conversas e convívio em contexto quotidiano. Para visitar? Toca-se à campainha. (*De Liceiras 18*, 2016)

A existência destes espaços de resistência, paralelos aos circuitos estabelecidos, têm, por norma, uma duração muito circunscrita no tempo, no entanto no Porto, metaforicamente, os espaços parecem não morrer, apenas se transformar, dando lugar

a novos projetos, alguns em continuidade (pelos protagonistas, ou pelas ambições partilhadas), outros emergem das mesmas circunstâncias do contexto ou pela simples vontade de querer fazer acontecer: produzir, experimentar, mostrar, partilhar, etc. Há uma renovação, e o aparecimento destes espaços geridos por artistas é cíclico. Tal como a anedota da Caldeira antecipa: *“A anedota é forte, tem a energia do que está vivo e é divertido. Dá vontade de rir e impele-nos a partilhar essa estúpida alegria com os outros.”* (Manifesto (2001), 2010).

2.8. As publicações: do desenho à oficina

O desenho representou uma área comum. Era uma prática que quase todos os artistas partilhavam, transversal em todo o período alvo deste estudo e a quase todos os espaços. O desenho estava inscrito no espaço, era convocado em inúmeros eventos e ações, através de exposição, ou como venda ou mostra de trabalhos. Estas exposições/mostras/ vendas promoviam o contacto e o reconhecimento do universo pessoal dos artistas, e, ainda que inseridas num coletivo, evidenciavam a singularidade, contemplavam uma grande diversidade temática e de estilos, e esta partilha levava à criação de mais referências.¹¹ Escreveu Catarina Carneiro de Sousa, a propósito da Caldeira, *“entretanto, restava-nos o espírito portátil, os cadernos de desenho partilhados, (...)”* (Carneiro de Sousa, 2010).

Do desenho nascem objetos, obras - os livros de artista, as fanzines, as *BDs*, pequenas publicações - que têm um lugar importante na cena alternativa portuense. Surge então, a necessidade de abordar esta prática para compreender o universo coletivo e individual

¹¹ Entrevista da autora a José Maia a 19 Novembro de 2014.

(e individual no coletivo), para refletir sobre as inquietações e preocupações, estéticas e temáticas (relacionadas também com o contexto), que ocupavam esta geração.

O recente projeto Kraft dedica-se à recolha e arquivagem destas publicações, ocupando também o papel de pequena editora que já promoveu o seu primeiro evento *“Morri, e agora?”*, *“este primeiro encontro Kraft servirá assim como ponto de partida para a criação do arquivo que é um dos objetivos do projeto. O título escolhido - Morri, e agora? - remete precisamente para a ideia de que um arquivo é como um mausoléu, um lugar onde as coisas são guardadas depois da sua morte, como relíquias. No entanto...”* (Universidade do Porto, [S.D.]). Este projeto urge da necessidade de aglomerar a documentação que represente uma memória coletiva que constitui a identidade de um grupo e a moldura de referência para a identidade individual dos membros das associações artísticas. Estes arquivos são indispensáveis para criar a cronologia e compreender a progressão estética, mostrando como os protagonistas se articularam e como expuseram o seu trabalho, e o de outros, para um público diferente do circuito *mainstream*. Nesta conjuntura, os fanzines, têm tido o papel de registar muito do que se passa por esses espaços no que resultou num renascer destas publicações, depois de alguns anos de acalmia.

Segundo Henrique Magalhães, uma fanzine é *“uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa por meios artesanais”*, acrescentando que são também *“veículos de comunicação amplamente livres de censura.”*, pelas palavras de Fábio Santoro. Ainda segundo Pedro Moura a fanzine arte *“vive à margem dos vários campos de poder, sejam estes económicos, políticos, ou outros, inclusive os das hegemonias culturais, insistentes em gostos ou processos de criação.”* (AA.VV., 2006a). Não atuando marginalmente a estes campos, mas funcionando como uma alternativa ao discurso dominante.

Alguns dos fanzines extintos conseguiram fazer perdurar a sua memória, servindo de referência para os atuais faneditores locais. É o caso de *A Mosca* (Mário Augusto, 1994),

Janus (anos 90), *A Língua* (Pedro Nora e Isabel Carvalho, 1999), e a colaboração de Miguel Carneiro e Marco Mendes.

A primeira, *A Mosca*, revela-se elementar numa possível narrativa histórica da fanzine em Portugal, uma vez que conta com uma edição especial em 1997 que, além de ser apoiada pela Universidade de Aveiro, conta com a participação de autores de banda desenhada brasileiros que se foram referências da fanzine para os artistas portugueses, como é o caso da *Maudito Fanzine* de Fábio Zimbres. Esta *Mosca* é dedicada a esse período brasileiro. Notoriamente subversiva, *A Mosca* trata temas sexuais, recordemos o segundo número da *Mosca*, intitulado *O calor aperta, as moscas reproduzem-se*, cuja capa consiste num recorte de uma atriz retirado de uma revista pornográfica, que é colocada a fazer sexo oral à torre dos clérigos. Seguem-se as bandas desenhadas de El Pepe, Vladimiro Smith, Janus, Jorge Matos, Zac, Miguel e Nikopaul. Todas de alguma forma relacionadas com sexo (AA.VV., 2006a).

Janus será provavelmente o autor que melhor representa banda desenhada alternativa do norte. É auto referencial, baseada nas experiências do autor. “*É uma personagem amargurada. Iludido pelo seu espírito megalómano e narcísico, é no entanto capaz das ações mais autodestrutivas, caindo em situações que já marcaram o se corpo e a sua alma mais do que uma vez. As suas histórias de banda desenhada não esconde nada disto, antes pelo contrário, revelam essa estranha essência, que o levou mais que uma vez a conhecer o lado negro da moral e da justiça.*”. *A Língua*, de Isabel Carvalho e Pedro Nora, realizada em colaboração com outros artistas como Carla Cruz, Chris Webster, Miguel Carneiro e Toko. Lançam a revista *Satélite Internacional*, onde editaram trabalhos próprios e de artistas convidados Portugueses e Internacionais, e contava com ensaios sobre banda desenhada, entrevistas, textos. Tinha um carisma também didático e não só visual. Ambos os fundadores d’*A Língua* são relevantes protagonistas na cena independente do Porto, sendo Pedro Nora autor de outras bandas desenhadas, como *Mr. Burroughs*, e integra o grupo da Oficina Arara. Isabel Carvalho lança, em 2006, *WANDA* (publicação, e também *Wanda-banda*), dedicado às fantasias sexuais femininas.

Por último, a colaboração de Miguel Carneiro e Marco Mendes, que publicam *Paint Sucks*, em 2004, e convidam outros artistas a participar, como João Marrucho, Arlindo Silva, João Marçal, Didi Vassi (que não é de Belas Artes, é autodidata). Funcionava como forma de protestar o descontentamento que sentiam com o panorama artístico português, e tratavam assuntos turbulentos como o sexo, a escatologia, a pornografia e o abuso de álcool e drogas. Seguiram-se alguns números depois do *Paint Sucks*, como *Lamb-Heart*, *Hum...Hum...Estou a Ver!*, *Estou careca e a minha cadela e vai morrer*, e *Cospe aqui* (AA.VV., 2006a).

Da história das bandas desenhadas e publicações independentes ligadas a espaços alternativos, podemos reforçar quatro projetos: o *PÊSSEGOpráSEMANA*, O Senhorio (coletivo de vários artistas, 2003), Salão Olímpico, e a *Mula dos Maus Hábitos* (projeto coletivo, 2006), este último realizou mostras enquanto *Mula* em espaços como o *PÊSSEGOpráSEMANA* e o *Espaço Campanhã*. (AA.VV., 2006a)

O *PÊSSEGOpráSEMANA* destaca-se pelo trabalho de divulgação *self-made*, usando de *flyers* de outros eventos ocorridos que levavam serigrafias uni-cor originais por cima. Na programação constaram alguns eventos dedicados ao desenho e às publicações, como mostras, a já referida mostra da *Mula*, mas também da *Pag. 133* (mostra de livros de artista) e os *leilões Balancete*. O projeto abriu caminhos para inúmeras colaborações, como a de Mauro Cerqueira e André Sousa que lançam a fanzine *Promoção*, onde se observa um combo muito interessante da estética destes dois artistas, um lado mais *trash* ligado aos materiais, que eram simultaneamente frágeis e delicados, com matérias (como a tinta) foleiras, resultando em desenhos de narrativa não linear, repletos de poesia. Desta colaboração surgiu, como sabemos, o espaço *Uma Certa Falta de Coerência*, onde também se observam algumas publicações resultantes das exposições lá realizadas, como é o caso de *Os republicanos* de João Sousa Cardoso. Do *Mad Woman in the Attic*, um projeto de André Sousa também, resultaram também pequenas publicações, como os *napperons* de bolo de Carla Cruz, uma série de 15/15, realizada no âmbito da sua exposição lá. Em O *Senhorio*, vemos como protagonistas Marta

Bernardes, Nuno Sousa, Carlos Pinheiro. O espaço serve de *atelier*, exposição, mostra e realização de eventos vários. Foi também rampa de lançamento de inúmeras fanzines, como *A Barba, Pingue, Busto, Não me contes/ Eles morrem todos, A fome faz sair o lobo do mato*. As fanzines são da autoria de Carlos Pinheiro e Nuno Sousa, mas com a colaboração de Miguel Carneiro e Marco Mendes (AA.VV., 2006a).

O *Salão Olímpico* edita a fanzine, *Olímpico*, com trabalhos originais de desenho, pintura, montagem digital e ainda documentam eventos e exposições promovidas no espaço (um salão de bilhares). Anos mais tarde há uma retrospectiva do *Salão Olímpico*, chamada de *Busca Polos*, em Guimarães e é editado um livro/catálogo que compila uma série de entrevistas, textos, imagens, fotografias, cópias das edições da revista, cópias dos fanzines, entre outras coisas, sobre a atividade no salão entre 2003 e 2006. No *Salão Olímpico* decorreu, em simultâneo com o *PÊSSEGOpráSEMANA*, a exposição *A dizer*, uma coletiva com vários artistas, em torno do desenho (AA.VV., 2006a).

Por fim, *A Mula* (que tinha lugar nos Maus Hábitos) é o projeto que se dedica mais inteiramente às publicações de autor, e que consistia na realização de exposições de ilustração, desenho, pintura e banda desenhada. Era também um projeto comercial, onde se realizavam feiras que vendiam trabalhos de BD e fanzines, mas também CDs de editoras independentes, como Low Fly, Soopa, Kixshake, Noé Mutante, entre outras. *A Mula* foi essencial para a promoção de trabalhos deste tipo, e deu grande visibilidade à cena independente, *DIY*, dos artistas do Porto (AA.VV., 2006a).

Atualmente, no Porto, mantêm-se poucos destes espaços, apenas o *Uma Certa Falta de Coerência*, a *Sonoscopia* e a *Matéria Prima*. Na *Matéria Prima*, onde também funciona a Galeria Dama Aflita, podemos ainda ver à venda discos de autores internacionais e de editoras nacionais de música independentes. Na Galeria Dama Aflita vemos exposições de desenho e ilustração, sobretudo, e podemos também comprar e acompanhar as publicações independentes de autores como Júlio Dolberth, Rui Vitorino Santos, Rudolfo, Alice Geirinhas, entre outros, assim como muitos artistas internacionais.

A *Inc-Livros. Edições de Autor* abre em 2008 e é o primeiro projeto em Portugal dedicado à comercialização de livros de artista e edições de autor. “*Porque a consciência primordial é a de que uma edição, nomeadamente a edição de um livro, é sempre um ato de urgência. Urgência em partilhar com outros conteúdos que se julgam dignos desse ato comunicacional. E produzir um livro é sempre um ato de amor.*” (Inc. livros e edições de autor, 2008). Uma das editoras que aqui vende é a *Pierre Von Kleist*, que se trata de uma editora de livros de fotografia, de fotógrafos portugueses, essencialmente, mas também de realizadores, como Pedro Costa. As edições são contemporâneas e de alta qualidade, com algumas edições limitadas, tem muita visibilidade internacional e tem sido fundamental para a projeção de fotógrafos (artistas) contemporâneos portugueses como, por exemplo, André Cepeda.

Um projeto importante para esta cartografia será a *Oficina Arara*, que funciona desde 2010, e se descreve enquanto *Arena de Artes gráficas e outros movimentos inconclusivos*, foi fundada por artistas plásticos como Miguel Carneiro, Pedro Nora, Dayana Lucas, Von Calhau! e Luís Silva, e é um estúdio equipado para o trabalho em serigrafia, que alberga uma série de eventos musicais, oficinas e jantares. A Arara desloca-se e organiza *workshops* de serigrafia e festas em vários locais. É multifacetada e produz cartazes, livros, outras edições, em colaboração com vários artistas, além dos da casa. No seu espólio tem trabalhos cartazes de filmes, como a curta-metragem *A Balada de um Batráquio* de Leonor Telles (galardoado no festival de cinema berlinense), cartazes de projetos musicais como os *HHY & the Macumbas* de Jonathan Saldanha. Podemos ver os seus trabalhos espalhados por todo o Porto, usando-se das paredes e portas da cidade como tela expandida.

Ligados à música estão os projetos da *Favela Discos* e de Carla Filipe. A *Favela Discos* organizou durante o último ano a programação musical de todas as quintas-feiras do espaço *Café au Lait*, e todos os seus eventos eram promovidos com *art work* dos artistas do coletivo ou convidados. Desdobra-se entre editora independente musical, coletivo artístico (que participa em exposições e mostras, e organizam instalações e vídeo, entre

outras coisas), e editora de publicações de autor. Os cartazes espalhados pela cidade, os *stencils*, já integram a paisagem urbana. Enquanto estratégia de comunicação funciona numa bola de neve, que promove os seus eventos musicais ao mesmo tempo que promove o próprio trabalho gráfico dos envolvidos.

Carla Filipe é pioneira, já nos tempos do Salão Olímpico foi responsável por alguns dos cartazes, de técnicas inovadoras, como a reutilização de outros cartazes e a impressão em série sobre a própria impressão. Na sua colaboração com Pedro Centeno, Carla Filipe tem vindo nos últimos anos a desenvolver trabalho artístico sobre o formato de cartaz, promovendo concertos do emblemático Passos Manuel, do Caffé au Lait e do Homem Formol, com o objetivo de divulgar o panorama musical independente da cidade. Muitas das vezes estes *prints* são retirados das formas do chão, como as tampas de saneamento, e vemo-los expostos no seu habitat natural, a rua. O objetivo da artista é criar cartazes “anti-espetáculo”, que muitas das vezes não tem informação funcional mas sim pequenas reflexões ou mensagens, sempre ligadas aos respetivos eventos. Como vemos por exemplo neste texto de um cartaz “*Pedro Santos é o Dj Lynce Pedro Centeno aki é o phantasma com PH c F é para concerto nunca consegui acompanhar a pluralidade de nomes k o pessoal da musica cria.*”¹²

Algumas destas publicações já se encontram em instituições, como na livraria de Serralves, e o próprio projeto Kraft, já referido, que se trata de uma iniciativa da Faculdade de Belas Artes do Porto. A própria existência de espaços comerciais, subsistentes, destas edições revela que há uma valorização deste género de trabalhos e que não se cinge apenas ao público especializado, mas sim a um público mais alargado. Os espaços como a galeria *Dama Aflita, a Inc.- Livros e Edições de autor* cumprem um papel de divulgação e distribuição precioso para as camadas independentes que atuam nesta área. Os trabalhos de rua, como da *Oficina Arara, a Favela Discos* e os de Carla Filipe, pertencentes ao espaço público, para o público mais alargado de todos, já fazem

¹² Citação retirada de um cartaz de Carla Filipe

parte do imaginário da cidade (é memorável o cartaz do macaco sobre fundo verde da Oficina Arara). Levamos estas imagens para casa. O desenvolvimento de trabalho gráfico foi, continuando a ser, basilar para a criação de uma memória alternativa. São documentos que nos ajudam a compreender a arte contemporânea portuguesa, a mais marginal a qual não acedemos nos espaços comerciais de arte, e nos mostram os discursos estéticos de uma geração de artistas que continuam ativos e continuam referência das novas gerações. Estas publicações contribuem para a preservação de uma identidade alternativa, e ajudam-nos, acima de tudo, a aprender a pensar e ler arte.

2.9. Espaços geridos por artistas e a legitimação simbólica

Neste subcapítulo pretende-se abordar a relação entre os artistas e os espaços geridos por artistas com a legitimação simbólica, isto é, a instituição, os agentes e a crítica, focando em momentos catalisadores da ligação entre estas esferas, e compreender qual o impacto das iniciativas independentes no modo de atuação do mercado artístico. Propõe-se também analisar qual foi o papel dos agentes culturais (galeristas, diretores de museus, curadores e críticos) que incidiram sobre o movimento alternativo, a partir da análise de alguns momentos particulares.

Primeiro será necessário esclarecer que, apesar de algumas destas iniciativas se configurarem enquanto alternativas ao circuito institucional, assumem-se enquanto tal pelo *modus operandi*, mais informal e flexível, que permitia a produção de obras e a execução de outras iniciativas que não circulariam de outro modo no contexto estabelecido. Não significando portanto que se constituíssem enquanto oposição às práticas do museu e das galerias, apenas paralelas a estas. Não há intenção de

exterioridade ou marginalidade a estas esferas mais formais, mas não necessitam da sua legitimação para desenvolverem a sua atividade. Como explica Sandra Vieira Jürgens, trata-se antes de fomentar dinâmicas num contexto de criação heterogêneo e descentralizado, mais adequado a certas práticas que se impõem à estética dominante que circula nos canais institucionais (Jürgens, 2006 : 76).

O percurso de muitos destes artistas passa não só pelos espaços autogeridos, mas de igual modo por espaços institucionais e por galerias comerciais. Este trajeto não se concretiza ou estagna no culminar da chegada de um artista emergente ao circuito instituído, sendo que a atividade expositiva é normalmente alternada entre estes espaços. Os momentos expositivos nos canais tradicionais de arte não são encarados como *suprassumo* da carreira dos artistas, cujo corpo de trabalho continua a desenvolver e a precisar de um espaço de concretização além das poucas oportunidades oferecidas pelos museus e galerias (poucas pela menor regularidade de eventos e pelos critérios programáticos serem mais restritos, o que não permite a inclusão de certos discursos), tornando-se essencial a existência de espaços que acompanhem o tempo de cada criador e a sua constante necessidade de confronto. Carla Cruz afirma ainda que “*o ritmo de uma galeria não se adapta às nossas exigências*”(apud Gomes, 2007), e Isabel Ribeiro completa que “*as necessidades ultrapassam aquilo que uma galeria permite*”(apud Gomes, 2007) em termos formais do próprio espaço. A meio da década já eram muitos os artistas que apresentavam *curriculum* em vários espaços comerciais, municipais, museus e outras instituições, assim como em espaços não expositivos, como cafés, espaços geridos por artistas, entre outros.

Os projetos alternativos cruzaram-se numa série de iniciativas, O *inter+disciplinar+idades* expôs na *Caldeira 213*, a *Caldeira* apresentou-se na *ZDB* e no *W.C. Container*, o *PÊSSEGO* e o *Salão* partilharam exposições, o *Apêndice* coordenou inaugurações com *a Sala*, etc. Estes espaços estabeleceram parcerias que permitiram a sua representação nos circuitos institucionais, na sua maioria no contexto de eventos esporádicos organizados por estruturas intermédias com um orçamento razoável e sem

o peso de um museu de arte contemporânea. O *inter+disciplinar+idades*, estabeleceu como objetivo a promoção de atividades fora da fronteira da Faculdade (que constituía o principal território de atuação do grupo) o que resultou na consolidação de exposições noutros espaços, institucionais também, no Porto e noutras cidades do país, em centros culturais, galerias municipais e casas da cultura. O *Caldeira 213*, a par do *inter+disciplinar+idades*, foi o projeto onde estas colaborações externas foram mais regulares, integrando exposições como *Art Non Stop - Mostra Internacional*, no Teatro Tarboda, e *Vias de Extinção - exposição coletiva de artistas do Porto*, no Museu da Água, reservatório da água patriarcal, coordenada por Regina de Guimarães, ambas em Lisboa e representadas por Ângelo Ferreira de Sousa, Carlos Barros e o coletivo ZOiNA; no Porto, a instalação *Miscigenação* representou a *Caldeira 213* na exposição *+ 20 grupos e episódios do Porto do século XX*, que teve lugar na *Galeria do Palácio*, e colaborações com o *Porto 2001*, ou a apresentação da exposição de terceiro ano de Escultura dos alunos da FBAUP, no espaço da *Caldeira*, são outros exemplos destas articulações (Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, 2010). Alguns projetos apresentaram-se noutras latitudes, como o *PÊSSEGOpráSEMANA* em Lisboa, o *Salão* em Coimbra e em Guimarães, o Apêndice com uma iniciativa em Lisboa, entre outros. A *Sala* teve um envolvimento significativo com festivais de performance, acolhendo algumas iniciativas no seu espaço, como o *Trama* e o *Brrr*.

Em 2006, decorreu um dos principais momentos catalisadores resultantes destas colaborações, que teve lugar no *Centro Cultural de Vila Flor* e no *Pavilhão de Portugal* (em Coimbra), com o apoio da Fundação de Serralves, e que consistiu na elaboração de uma publicação e de duas exposições em torno da atividade do *Salão Olímpico*, com a programação dos responsáveis pelo projeto e a colaboração de um grande número de artistas ligados ao projeto e outros que não mas que faria sentido que o integrassem uma vez que as exposições mantiveram uma lógica de continuidade daquilo que se poderia ser uma iniciativa do *Olímpico*. (Maia, 2006)

Do conjunto de espaços que integraram esta cartografia do circuito alternativo inscrita no Porto, o *Salão Olímpico* foi o que mediatizou a ação deste movimento de maneira mais representativa, tendo sido grande alvo de atração por parte de artistas consagrados, críticos, agentes culturais, galerias, diretor de museus, etc. É de denotar a ação do crítico Óscar Faria que participou de eventos realizados no Salão, possibilitou o contacto de artistas que integraram depois a sua programação, e escreveu sobre este e outros espaços, inclusive sobre o fator de sensualidade destas estruturas que gerou o interesse de elementos externos, dando o exemplo da mostra de João Penalva em Serralves que se estendeu noite adentro pelo Salão Olímpico, com um improvisado encontro com música chinesa e o sorteio de uma serigrafia do artista, Óscar Faria justifica esta escolha como *“um dos sinais mais evidentes deste desejo em ocupar este imaginário de diferença desse mundo”* (Faria, 2008). Também pela escolha do crítico, o Salão constou num top anual de exposições do Público.

A participação de uma das maiores instituições de arte contemporânea do país (a Fundação de Serralves), partiu do pedido de colaboração de Ivo Martins (do Centro Cultural de Vila Flor), o que possibilitou melhores condições para a realização da exposição (desdobrada em dois), que se intitulou de *Busca Pólos*. Contudo, de todo o projeto que se foi desenhando, foi unânime que a edição de um livro que desse conta do percurso do Salão seria o ponto de maior interesse, *“O livro não é um catálogo da exposição Busca Pólos nem do Salão Olímpico, mas sim a reunião de testemunhos, documentos, dados e informações.”* (Maia, 2006 : 44). Quanto à exposição, pretendeu-se que fosse representativa e desse continuidade à atividade do *Salão*, no sentido de se configurar como um momento único e irrepetível, com trabalhos novos, e que refletissem a singularidade de cada discurso e as diferentes abordagens e meios empregados, sem se sustentar em conceitos de uma linha curatorial, mas que fosse reveladora da heterogeneidade dos percursos artísticos daquela geração. Carla Filipe afirma *“Esta opção poderá implicar um maior esforço por parte do público na procura de possíveis fatores unificadores entre os trabalhos que se apresentam, mas pode,*

igualmente, servir de mote para, de dentro de uma heterogeneidade visível, encontrar linhas de leitura e orientação para a sua reunião num mesmo espaço.” (Maia, 2006 : 44).

Por parte das instâncias legitimadoras, o interesse da crítica foi essencialmente demonstrado por Óscar Faria, como já referido, através do seu trabalho desenvolvido para o Jornal Público e de algumas reportagens informativas no âmbito programa *Magazine-Arts* da RTP2. É referido também o acompanhamento da atividade do *Salão* por Miguel Von Haffe Pérez, curador, e pela comissária da Bienal de São Paulo, Lisette Lagnado, que demonstrou genuíno interesse em conhecer e partilhar do seu tempo com os artistas envolvidos no projeto. De resto, com outros curadores, galeristas e agentes, o processo era apressado, pretendiam o apreendimento rápido e superficial das iniciativas e dos artistas. (AA.VV., 2006)

Apesar de existir pontualmente o interesse em falar sobre estes espaços, que se vê em algumas entrevistas e artigos da *Artecapital* (a sua maioria realizados pelos próprios envolvidos), do Jornal Público (o da *cena Off do Porto* de Katheleen Gomes, alguns de Óscar Faria, José Marmeleira em “*espaços que eles inventam*” e poucos mais), algumas publicações especializadas em arte contemporânea, e o incansável e atento trabalho desenvolvido por Sandra Vieira Jürgens em torno destas iniciativas independentes, a projeção destes espaços fazia-se dentro do circuito, com os meios que havia: a comunicação dos eventos circulava através de *emails*, na *blogesfera* (que constitui um lugar importante para a criação de uma rede online, a divulgação da sua atividade ao público, e a respetiva documentação, além de proporcionar um espaço de troca de ideias nas respetivas caixas de comentários), e da distribuição de *flyers* e de cartazes.

Apesar de alguns bons exemplos que resultaram da curiosidade por parte de agentes, são poucos os que frequentaram ou acompanharam e até os que conhecem estas dinâmicas, e o trabalho desenvolvido com a elaboração de um livro que registou o percurso do *Olímpico*, ou em publicações como a *d’A Sala*, permitem compreender a importância que ainda há em explorar estas dinâmicas, falar delas, registá-las e analisá-las, e o muito trabalho que ainda há por fazer nesse sentido. José Maia implica ainda

que existe crítica desinformada, não participante, que se pronta a criticar e a distorcer estas práticas independentes (Mendes, 2009a). Como iremos analisar à frente a crítica de Celso Martins, do Expresso, na crítica que tece à exposição *Sub 40*.

Em 2007 houve um breve momento de polémica, baseado em ideias fortes sobre o papel das instituições na promoção do trabalho de jovens artistas, que resulta da participação de Isabel Ribeiro no lançamento do livro de Arte Contemporânea na Coleção de Serralves: Posição 2007 (onde constavam alguns artistas do circuito alternativo portuense), no qual a artista foi convidada a falar sobre “*O que significa ser artista hoje em Portugal?*”. A artista não se absteve de tecer fortes críticas à instituição, afirmando que esta ignora os artistas locais. À discussão que se expandiu para o blog da artista juntou-se o diretor da Fundação, à data João Fernandes que defende não ser um critério de interesse o artista ser local para que integre as exposições de Serralves, apesar de lhe interessar e de ter obrigação de conhecer, tecendo duras críticas à comunidade independente do Porto, acusando-os de “*ressentimento, autocomplacência, e um vazio estético e conceptual*” (Carvalho, 2007). Apontando a falta de sentido crítico existente em relação à produção dos artistas desse circuito. A questão é novamente abordada por Óscar Faria em 2009, num artigo para o Jornal Público, em que o autor aponta a confusão entre a intensidade coletiva e a qualidade dos trabalhos. Afirmando que há dificuldade em discutir aquilo que se faz nestes contextos, e em discernir o que é pertinente ou não. Óscar Faria reforça a inexistência de massa crítica no Porto, que se constata como sendo um problema ainda hoje não resolvido. Produz-se muito, há vários artistas, mas há uma carência na crítica (Faria, 2008).

Voltando à discussão no *blog* de Isabel Carvalho, importa dar conta do remate de Paulo Mendes, explicando que a falta de estruturas intermédias dedicadas à programação suficientemente regular de arte contemporânea deveriam colmatar a insuficiência do sistema institucional perante as necessidades dos artistas emergentes. No catálogo da exposição *Sub40*, Mário Moura evoca as palavras de João Fernandes, sobre o museu não

expor artistas só porque eles são locais, e reflete sobre a relação que de facto existiu entre Serralves e os artistas emergentes e as suas iniciativas, apontando contudo a falta de agenda ou políticas definidas (Silva & Maia, 2014).

Alguns dos atores envolvidos nestas dinâmicas, ou suficientemente próximos delas, criticaram também o envolvimento destes projetos independentes com as instituições pelo envolvimento com o mercado que se proporcionou em singulares oportunidades. José Roseira, no seu texto *A informalidade como alternativa*, discute o ímpeto alternativo com o qual estas iniciativas surgiram na cidade, afirmando que algumas destas já não poderão assumir-se enquanto tal uma vez que operaram numa lógica de mãos dadas com a instituição (Serralves) que as fez nascer (contextualmente, o surgimento destes espaços coincide com o do *Museu de Arte contemporânea*) e para a qual querem ser vistas. Evocando a exposição *Busca Pólos* como exemplo, explica que esta relação, de subtil cortejo mútuo, foi “*bem paga*” (Roseira, 2006). A resposta chega prontamente, assinada por um grupo de artistas protagonistas de alguns destes espaços, *Nem tudo são Roseiras*, intitula o texto. Partindo das afirmações de José Roseira, os artistas desconstroem todo o seu texto, apontando ambiguidades e pouco aprofundamento e fundamentação no seu discurso, e colocando uma série de questões ao autor, como:

“Conhece a quantidade de artistas que apresentaram a sua obra nestes espaços? As áreas artísticas de intervenção que utilizaram? Se sim, e segundo a sua afirmação, certamente nos poderá avançar a percentagem de artistas que têm uma “relação” com o mercado. E já agora refira os seus nomes. Quanto ao mercado qual a percentagem de obras produzidas dentro de áreas artísticas como o som, a performance, o vídeo, a intervenção pública, as intervenções de artista, as instalações e outras que são apresentadas nos espaços expositivos galerísticos? (...) Porque associa estas duas instituições (F.B.A.U.P. e M.A.C.F.S.) e os espaços privados galerísticos com os espaços dinamizados por artistas? Quais os tipos de relações que estes últimos estabelecem com os três primeiros? Conhece a realidade de um aluno da referida faculdade? Quantos emergem no mercado? Fazem-no directamente? E quais os que têm oportunidade de expor nas instituições?” (AA.VV., 2006b)

José Roseira fala ainda do facto de muitos destes artistas integrarem agora o quadro de funcionários dos museus, assunto sobre o qual Mário Moura desenvolve, justificando a

versatilidade do estatuto dos atores culturais, que se desdobram numa série de apetências e funções tornando comum a existência de vários trabalhos, promovendo em paralelo projetos pessoais e coletivos, o que resulta também na existência de um circuito alternativo extremamente rico. *“Na arte contemporânea, onde a autonomia também funciona como uma forma de deontologia, este esquema levanta novos problemas de identidade. Sempre foi difícil a um artista viver do seu próprio trabalho, mas numa sociedade neoliberal, onde se espera que cada indivíduo seja de algum modo um empreendedor, no fundo uma empresa de uma pessoa só, valoriza-se mais a gestão do trabalho que o trabalho em si mesmo.”* (Moura, 2014). A ética deste artista, polivalente, autónomo, segundo Mário Moura, arrisca-se a denunciar e documentar a precariedade, sem que se realmente apresentem soluções a esta. E a instituição compactua.

“Questões como a da precariedade do artista eram aceites quando enquadradas no pano de fundo geral da cidade, enquanto um tema ou uma identidade, mas rejeitadas quando se referiam à relação dos artistas com o próprio mundo da arte. Ou seja podia-se encenar a precariedade desde que não se tentasse resolvê-la concretamente no sítio onde era encenada, reclamando melhores condições, fees, etc. O resultado previsível é uma arte local que celebra/denúncia a precariedade – perfeitamente adaptada portanto a uma cidade (e um país) onde se acredita que resolver a pobreza, a precariedade ou a desigualdade equivale a matar a galinha dos ovos de ouro.” (Moura, 2014)

No espaço de um ano, em 2014, decorrem duas exposições que contemplam muitos destes artistas, e abordam necessariamente a existência de um movimento independente no Porto. A primeira, *12 Contemporâneos. Estados Presentes*, organizada pela Fundação de Serralves, e a segunda, *Sub40*, com a Curadoria de José Maia, com o apoio municipal, e que teve lugar na Galeria da Biblioteca Municipal Almeida Garret. A primeira, ao jeito das exposições passadas *10 contemporâneos*, que pretende dar conta da produção artística dos anos 80 em Portugal, ou *Imagens para os anos 90*, que apresenta uma série de propostas para a nova década, pretende refletir sobre a produção de uma geração de artistas portugueses atuantes neste novo século, num contexto de conjecturas muito particulares (do qual consta a cena independente que se consolidou nesta década). Na exposição, três artistas (Carla Filipe, André Sousa e Mauro

Cerqueira) e uma dupla (!Von calhau!), todos eles intervenientes ou protagonistas na geração de espaços geridos por artistas do Porto (Fundação de Serralves, 2014). A precariedade dos materiais é uma constante ao longo da visita à exposição, há muitos desenhos, cartões, colagens, e objetos *ready-made*, são também reflexo do contexto da década, das dificuldades financeiras sentidas pelos artistas nos seus anos de formação, que levaram ao recurso a meios pobres, integrando-os na sua estética. Os dispositivos de instalação (como a obra de Mauro Cerqueira), refletem também os desenvolvimentos das práticas de instalação que adotam formas próprias do contexto expositivo, e que é nos espaços geridos por artistas que se desenvolve. De resto, pode-se refletir no facto de uma exposição retrospectiva em que se selecionam os protagonistas de uma década (uma escolha certamente discutível), na qual pelo menos quatro dos artistas desenvolveram e ainda desenvolvem parte importante da sua atividade e do seu contacto com arte contemporânea em contextos precários, adversos até, tornando revelador que neste contexto Português um artista pode ser bem-sucedido (até internacionalmente) e continuar a ser precário e desdobrar-se numa série de trabalhos que permitam a sua subsistência (monetária e também do seu trabalho). A exposição *Sub40* pretendeu dar conta da atividade de artistas nascidos pós revolução de 1974, e que ao mesmo tempo, tenham vindo a desenvolver trabalho na última década no porto, intrinsecamente ligados a estes espaços dos quais José Maia, o curador, também fez parte. A exposição dá conta do projeto Kraft, e promove a oportunidade de redescoberta de uma série de publicações, aqui expostas, expõe trabalhos novos e velhos trabalhos dos artistas e é acompanhada de uma programação onde constam conferências, performances, encontros. O bolo resulta numa publicação. A exposição celebra a heterogeneidade do contexto artístico português apresentando vários discursos e várias práticas exercidas por estes artistas. Contudo, peca pela seleção de protagonistas numa exposição que pretende refletir um contexto onde atuou uma geração mais alargada. O crítico Celso Santos descreve esta como sendo uma das questões mal resolvidas da exposição, assim como a lógica da exposição estar colada à

lógica portuense. Neste sentido é certo que ficaram de parte muitos dos atores atuantes no contexto do porto, que fazem parte da sua história. A exposição pretende criar uma retrospectiva do panorama artístico da cidade, contudo a generalidade das exposições são projetos recentes dos artistas. Segundo Carla Filipe, a *Sub40* é perversa pelo seu duplo propósito: pretende celebrar uma geração, e dar conta de um período específico da cidade do Porto, prendendo-se na intenção de fazer política. Ainda de acordo com Carla Filipe, parece mais ser uma exposição de valorização da sua exposição e não uma reflexão sobre o passado.¹³ Ainda sobre a exposição *Sub 40*, é necessário refletir sobre a persistência de José Maia, mais uma vez, em criar mecanismos de reconhecimento do trabalho incansável destes artistas, que podem sim refletir os *modus operandi* que formulou parte significativa da produção artística da década. É importante referir também que apesar das visões discordantes, José Maia convida Mário Moura a conferenciar e escrever para a publicação. No sentido de realizar esta publicação está o desejo de contribuir para a documentação e reflexão sobre uma realidade artística que contempla inúmeros intervenientes e múltiplos projetos e cuja informação ainda está bastante fragmentada. A exposição *Sub40* foi deste modo escolhida para balizar o tempo de análise deste estudo, que começa no *inter+disciplinar+idades*.

¹³ Entrevista da autora a Carla Filipe a 20 de Fevereiro de 2015.

3. Uma Certa Falta de Coerência: um estudo de caso

No número 77, na rua dos Caldeireiros - onde outrora existiu, uns números acima, a Caldeira 213 e a associação Gestos - surge em 2008 o espaço gerido por André Sousa e Mauro Cerqueira, *Uma Certa Falta de Coerência*, que se mantém até hoje ativo. O projeto urge nesta rua descendente, à qual se deve, em parte, o começo da fenomenologia destes espaços no Porto. O espaço aparece por acaso, quando Mauro era ainda residente em Guimarães, procurava uma habitação, para a qual sugeriram este espaço.¹⁴ Mas a ideia vinha já a ser alimentada pelo desejo de dar continuidade a estes espaços e dinâmicas criadas nos últimos anos e que, à data, estavam a escassear. André relembra que a regularidade de eventos estava a diminuir drasticamente, o circuito criado por esta comunidade de artistas estava a enfraquecer, mas a necessidade de confronto e de partilha, de produção, experimentação e exibição, ainda era fervilhante. A insatisfação com a perda de intensidade, a feliz casualidade em encontrarem aquele espaço e as leituras que andavam a fazer, o Livro *A Certain Lack of Coherence* de Jimmie Durham, deram forma ao projeto.

A Certain Lack of Coherence contém textos que estão na base de fundamento dos princípios agregadores deste projeto que os artistas evocam no seu texto de apresentação, como o *Artist must begin supporting themselves* (os artistas devem começar a apoiarem-se [uns aos outros]), que começa com o diálogo provocatório, “- *The government has stopped supporting artists. - Now if only artists would stop supporting the government.*” (Durham, 1982), a partir do qual desenvolve a questão do papel do artista em relação ao governo e apoios (um assunto pertinente no contexto Norte Americano, o qual exemplifica, a propósito do frenesim em torno dos apoios governamentais como da *NEA*), concluindo que o que faria realmente sentido seria os

¹⁴ Entrevista da autora a Mauro cerqueira a 1 de Fevereiro de 2014.

artistas e as suas organizações criarem coligações: “(...) *break our isolation and stop seeing ourselves as patronized by the rich or the government agencies.*” (Durham, 1993)

As ideias eram pertinentes e atuais, Mauro e André identificavam-se com estas questões.

O espaço que acolhe não é um qualquer. Nos Caldeireiros (consultar figura 4), rua de velhos ofícios e de maus hábitos, abre-se agora um território para a experimentação e cooperação, que vem dar um novo ímpeto à comunidade artística, num espaço de configuração muito própria (consultar figuras 4.1, 4.2 e 4.3.): o espaço consiste numa sucessão de salas, a primeira com as características de uma loja, uma montra e de aspeto branco, que vão criando vários recantos e ângulos, naquilo que aparenta ter sido arquitetado de uma maneira orgânica, pouco lógica, atendendo às necessidades do espaço que teve já várias vidas (uma casa de pasto, uma loja de indianos, um estabelecimento comercial de um colecionador de esferográficas) (Sousa & Cerqueira, 2008). O espaço encontra-se em estado degradado e contém várias camadas e texturas, nas paredes e no chão, de cheiros e de temperaturas (humidade constante), o que o torna adverso mas também estimulante.

Ao visitarem o espaço perceberam de imediato que aquilo seria o *Coerência*. Para André, representou a saída do sótão, da periferia para o centro histórico, ainda que numa rua suburbia. No contexto de uma cidade que iniciava o seu processo de limpeza (ou de maquilhagem?), a abertura do *Coerência* é uma metáfora da abertura de uma caverna, com pó, desativada, que contrastava com o que estava a acontecer no Porto, mas refletia uma imagem real: uma cidade pobre, com espaços fantasmagóricos no centro e com gente a viver nestas más condições. (Sousa, 2012b) Revelar essa imagem, faz necessariamente parte do projeto, e do olhar de André e Mauro enquanto artistas. Nesta metáfora, com a caverna, há uma intenção vincada em mostrar o real, isto é, produzir arte nas mesmas condições com que muitas pessoas vivem, não no sentido de levar arte contemporânea a estes meios, mas de mostrar estes meios à arte contemporânea (Sousa, 2012a). Como Jimmie Durham propõe “(...) *we must especially*

remember those things we never knew.”, contactar com outras latitudes, outras realidades, por vezes não tão distantes, “Obviously that process can not begin with longer lists of facts. It needs newer, and much more complex, kinds of metaphors. Perhaps we must trust confusion more, for a while, and be deeply suspicious of simpler stories, simple acts.” (Durham, 1993) É preciso saber penetrar, perceber os anacronismos, para compreendermos o nosso tempo. Para sermos contemporâneos.

O *Uma Certa falta de Coerência* é um espaço de contemporaneidade, porque “*o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Perceber desse escuro não é forma de inércia ou de passividade, mas implica uma actividade e uma habilidade particular (...)*”. (Agamben, 2013b) No gesto de abrir uma caverna no centro da cidade, de se promoverem as práticas e o pensamento em torno de assuntos de arte sobre aquele território, o *Coerência* apreende o seu tempo: “*(...)significa uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.*” (Agamben, 2013b) É um compromisso com o nosso tempo, que surge além dele: “*(...)é no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é intempestividade.*” (Agamben, 2013b)

Lidar com o real é uma premissa de que partem. Interessa-lhes trabalhar sobre esse território e convidar artistas que partilhem do mesmo desejo. Sem qualquer impingimento, os artistas acabaram quase todos por trabalhar sobre e para o espaço, a partir da relação de confronto com o contexto.

Nos dois primeiros anos os princípios de autogestão alicerçaram-se em preceitos mais cooperativos: a programação seria partilhada, que o foi, com artistas e pessoas que pertencem a essa comunidade e que eram desafiados a ajudá-los a construir a identidade do espaço por meio de ações; o cumprimento dos encargos, também era uma responsabilidade partilhada, propunham um sistema democrático de venda de rifas, à qual seriam depois atribuídos, aos vencedores, trabalhos dos artistas, associado

a uma ideia de sorte que lhes interessava por ser sustentada através de pequenos contributos, e por não criar a expectativa de retorno imediato - um apoio desinteressado. No entanto, esta lógica revela-se ineficaz.

Após a festa de abertura, com o lançamento de uma publicação (sobre o *Coerência*) e apresentação do projeto à comunidade, seguiram-se uma série de exposições e eventos programados por vários artistas, como José Maia (com um tríptico expositivo), Isabel Ribeiro (na curadoria da exposição de António Caramelo), sessões de cinema por João Sousa Cardoso e António Preto, entre outras. Contudo, as três primeiras foram ao encargo de Mauro Cerqueira. E inaugura a *Exposição sem qualidades* (consultar figura 4.4), de António de Sousa, baseada na obra literária, “Um homem sem qualidades”. Esta exposição explora a comparação entre o personagem sem propriedades, sem valores, disponível para experimentar, aqui refletida num espaço, aberto a esses princípios. Uma exposição que inicia um percurso baseado nas premissas da experimentação, da tentativa- erro. Um lugar onde há espaço para, *grosso modo*, a incoerência.

Nas três exposições de iniciativa de Mauro, há apresentações de publicações - uma preocupação constante da programação que não se concretizou tanto quanto gostariam, apesar dos vários exemplos ao longo de toda a atividade (Cerqueira, 2014) - e é reveladora da heterogeneidade dos discursos e do caráter diferente das iniciativas que viriam a formar parte da identidade do espaço. O caráter jocoso do churrasco de páscoa *crucified easter lamb*, o *workshop origami rubbish* (com origamis que se assemelhavam a formas amarrotadas encontradas no lixo), parte do programa de inauguração da exposição dos húngaros Mecs Miki e Fisher Judit. Um vídeo num televisor voltado para a rua, na montra do espaço, uma tática curatorial interessante, que vemos acontecer novamente em *Future Es Dan Graham*. Os limites do espaço foram estendidos para a rua, mesmo quando dentro das paredes. (Uma certa falta de coerência, [S.D.])

Na exposição de Renato Ferrão *A C ack of ence. Suspenso até acontecer o acontecer...* (consultar figura 4.5), as obras agarram-se à estrutura frágil do espaço recriando

situações potencialmente de risco, desde as colunas que parecem sustentar o espaço da primeira sala, por um lado integrando-se nele de uma forma quase invisível pelas características formais semelhantes às do espaço, por outro lado saturando o espaço. Passadas as colunas, nas outras salas, instalações de objetos dispostos em opostos do espaço, em ângulo diagonal, de trajetória traçada por fios, que adivinham a sua potencial colisão. Há uma sensação de tensão, de momento congelado no tempo, onde tudo ainda está bem mas não ficará: a possibilidade do caos. Rui Ribeiro escreve para a revista online *Artecapital* acerca desta exposição, partindo de exemplos para a descrever *“É em Aristóteles, que encontramos explanada a ideia que na potência está também a potência de não. Ou seja, a potência de fazer algo contém em si, a potência de não o fazer. Na razão de economistas e analistas financeiros, existe algo análogo a que chamam custo de oportunidade, e que integra qualquer decisão de risco ou plano de investimento. No movimento (vontade), já algo nos escapa... Partimos, e esse partir é em n-1, subtraídos. Veja-se, a título de exemplo, a potência sem querer, que Herman Melville coloca no seu Bartleby: O escrivo que “preferiria” não escrever!...”* (Ferrão, 2008)

Concertos (como de João Marçal), festas (*Verão com fim*), eventos que se estendem ao *atelier* de Mauro (na mesma rua, uns números acima). Uma frenética programação de exposições e micro-eventos. (Uma certa falta de coerência, [S.D.]) E no fim do primeiro ano: o leilão silencioso. Uma iniciativa que se estende por três anos que pretende, com a venda de peças de vários artistas ligados ao projeto, a arrecadação de fundos que permitam a subsistência do espaço. A autonomia comporta constrangimentos, há contas para pagar e os recursos são mínimos, mas o espírito de entreato e de amizade geram estas coisas: artistas que por vezes passavam o ano sem vender nenhuma obra, num ato de fé, disponibilizavam trabalhos para ajudar o projeto. Muito do interesse na sua aquisição de obras dos leilões era demonstrado pelos próprios artistas e outros amigos, havendo um certo aproveitamento de colecionadores que se mostravam mais interessados em comprar obras ao desbarato do que em apoiar a causa por detrás da

iniciativa, levou a que no terceiro ano, os leilões incoerentes terminassem, passando a ser novamente André e Mauro a comportar as despesas do projeto, com apoios pontuais de amigos e interessados. O *Coerência* apoiava-se naquilo que tinha à sua disponibilidade: uma economia de recursos. Falamos de dinheiro, materiais, mas também de pessoas. Os artistas que integraram o projeto foram sempre aqueles que estavam próximos, muitos dos quais intervenientes ativos do movimento paralelo do Porto, mas também aqueles com que se foram cruzando em viagens e residências fora, ou aqueles que por várias vias mostraram um interesse em participar e apoiar o projeto. (Sousa, 2012b) A criação de uma rede informal no *Coerência*, mais do que em qualquer outro projeto que viemos a analisar, estende-se a artistas de gerações muito distintas, nacionais e internacionais, com vários níveis de consagração (concebidos pelas instâncias legitimadoras) - aponte-se, a título de exemplos extremos, a exposição de Dan Graham, um artista consagrado mundialmente, e a apresentação de pedras da coleção de Alexandre Rodrigues (médico de profissão), que se assemelham a esculturas, e que, não sendo uma exposição de trabalho artístico, propõe o pensamento em torno da arte contemporânea, com o intuito de acrescentar novos modos de perceber e de ver arte.

Ainda quando a programação estava sobre a responsabilidade de outros artistas, realizaram-se as exposições *Os Republicanos*, de João Sousa Cardoso, *O passado também se inventa. Museu de arte Popular*, de Paulo Mendes, e *Fénix. Acção socialmente reprovado por envelhecimento prematuro*, de Silvestre Pestana (consultar figuras 4.6, 4.7 e 4.8), que se realizaram entre Outubro e Dezembro de 2009, pela mão de José Maia. Artistas de gerações muito diferentes, que tinham vivido o seu período de juventude em décadas diferentes. José Maia escolhe estes artistas também pela sua capacidade de transformar o lugar, que lhe interessava, e isto resultou em três exposições muito distintas: João Sousa Cardoso, que parte da história recente, abordando a República, através da convocação de imagens de várias fontes, do universo da história, do desporto, da sociologia, do cinema, das artes, da cultura.... Criando deste

modo uma colagem que se expande pelo espaço, sob a luz vermelha (uma cor forte simbólica, também a relembrar um estúdio de revelação de negativos), e da qual resulta uma publicação.¹⁵ Paulo Mendes, num trabalho politicamente comprometido, evoca um museu em vias de extinção, pretende convocar a língua e a cultura portuguesa, recriando um “novo” museu. *“Ao peso da universalidade da língua portuguesa cai o projecto modernista do Museu de Arte Popular e apaga-se mais um dos últimos vestígios contemporâneos relacionados com a Exposição do Mundo Português e que retratava algumas das estratégias da Política de Espírito levada a cabo no período do Estado Novo.”* (Mendes, 2009). Silvestre Pestana parte da plataforma *second life* para recriar o espaço, o qual se insere dentro do Coerência e no qual realiza uma performance no dia da inauguração, recriando também o espaço da galeria. O projeto no *second life* vem detrás, com a criação do projeto *Fundação V/5 Portuguese Cultural Center*, no qual realiza exposições virtuais e recria algumas das exposições que acontecem na realidade, nos espaços reais reproduzidos com grande detalhe, deste modo, levando o seu projeto a novos públicos. O avatar de Silvestre no *second life* é jovial e levanta a questão sobre este desejo comum, nestes universos *online*, de os personagens refletirem uma imagem exponenciada, aperfeiçoada, de si mesmos. Nas três exposições refletem-se os tempos do passado, do presente e do futuro. João Sousa Cardoso evoca o passado no presente, Paulo Mendes testemunha o presente de um passado e Silvestre Pestana devolve-nos o futuro.¹⁶ Nas três exposições evidencia-se a transformação total do espaço, esta capacidade maior que é a de transformar o lugar, a rua, a cidade.

Após dois anos em que a programação era distribuída por artistas, amigos, André e Mauro sentiram a necessidade de programar algumas pessoas que tinham conhecido e que estavam a conhecer, e por isso tomaram responsabilidade pela programação, até hoje (salvo exceções em colaboração com outros artistas ou curadores, como Pedro de Llano para a exposição de Graham). As exposições são sempre muito diferentes, mas

¹⁵ Entrevista da autora a José Maia a 19 Novembro de 2014.

¹⁶ *Ibidem*.

observamos que o modo de encarar o espaço está sempre patente. Algumas resultam do desafio criado pelo espaço, outras adaptam-se de maneiras muito peculiares a este. Algumas intervenções são muito evidentemente estimuladas pela configuração do espaço, como as intervenções *in situ* de António Bolota e *Aqui Fora* de Miguel Leal. Na primeira, uma série de pilares de pinho queimado cortam o espaço, criando o efeito de uma grelha, parecendo fazer parte dele. Em sintonia com o aspeto degradado do espaço, Bolota (consultar figura 4.9) escolhe um material que queima *a priori*, colocando a questão de como se poderá ter queimado a estrutura sem que o espaço represente evidências disso. É este o efeito de Bolota, acutilante, a obra torna-se o lugar. O aspeto queimado remete também para as fundações podres da uma cidade, através da transformação paradoxal (porque é discreta e incisiva ao mesmo tempo), Bolota expõe no *Coerência* as fragilidades do Porto, que são tão reais quanto o espaço da galeria revela dele. (Romão, 2010) Por outro lado, a exposição de Miguel Leal retira ao espaço (consultar figura 5): cava-lhe um buraco, 20 imagens em slide, que mudam de hora em hora acompanham essa intervenção. Isto é simbólico, representativo da liberdade e sentido de experimentação a que o espaço se dá. Antes do buraco cavado, agora cimentado criando mais uma textura no chão do espaço, já fora redescoberto o sótão, na exposição de João Sousa Cardoso. Do mesmo modo, destruíram-se paredes, tiraram-se camadas, e também portas, inclusive, a porta para a rua.

Neste sentido de transportar o Porto (e a realidade) para dentro do espaço, ocorre-nos ainda evocar a exposição de Tiago Afonso, realizador, que desconstrói o seu documentário sobre a derrocada da Torre do Aleixo e monta em vários momentos no espaço do *Coerência*: na primeira sala, à direita, vemos páginas de notícias, onde constam fotografias de Rui Rio. No fundo ouve-se o barulho de uma conversa, aproximamo-nos e avistamos uma projeção de parte do seu filme em que mulheres falam do assunto. Na sala de dentro, um vídeo das preparações para a implosão. Na porta aberta para o sótão, uma fotografia de Rui Rio com a derrocada em plano de fundo (será montagem?). No piso de cima, um vídeo silencioso de mulheres que gritam

enquanto observam o acontecimento, um plano que se segue mostra a efetiva implosão, e aí já se ouvem os gritos.

O *Coerência* é verdadeiramente um espaço dado ao uso, ao risco, que faz virtude dos seus constrangimentos, e que se envolve no contexto de uma forma muito singular. As exposições de Juan Pablo Macias e de Merlin Carpenter tiveram como base a reconfiguração da própria funcionalidade do espaço. Foram ousadas e radicais. Juan Pablo Macias (consultar figuras 5.1, 5.2 e 5.3) remove a porta de entrada ao espaço, deixando-o sem vigilância durante um período de 48 horas. Macias relata *"In the first hours the space suffered some changes. Drawings started to appear on the wall. Militão, a junky from the neighborhood, started leaving drawings on the wall during the two nights, and two persons went into the last room, closed the room's door and turned off the lights of the back part of the space, leaving only the lights of the entrance on. We didn't intervene. The day after there was a strong smell: a mixture of strong human transpiration, crack and humidity. Also, two cardboards used as beds, a bottle of beer, a can, cotton, bandages, cigarette butts, etc."* (Macias, 2010). A experiência não pôde mais decorrer após esses dois dias pela probabilidade de risco, também para os vizinhos. Desafiando a análise prática das noções de espaço privado *"If the conception of space has been a proper territory of mathematicians and metaphysics, I strongly believe that first of all it is configured by a theft, that of private property. Any space is private property before any abstract definition of it, albeit private being in a first moment an abstraction. This abstraction defines further our belief and sense of responsibility."* (Macias, 2010). Macias, reconfigura a própria noção básica de espaço, retirando-lhe a fronteira.

Merlin Carpenter parte de um sonho (pesadelo?) para a sua exposição no *Coerência*, o qual descreve:

"(...) Inside an evil dream of Facebook people lying on couches being served drugs by guards in pyjamas. Occupy Wetherpoons or the New Orleans Superdome, an arena experience zone with daybeds to die on. Compulsory opium den, cocaine prison. Russian borderzone relational aesthetics gone mad. Infinite way down total communication. All people know all information, group think, group kill. In the service of profit, or mere

subsistence? Genuine mindmeld would be evil. Beyond representation, beyond money, beyond work, beyond reality. The working day, caffeine, subsumed thought-work. Ballard in Dalston. Matching thoughts, network telepathy.(...)” (Carpenter, 2013)

Num momento de mudanças pessoais, como o fim de relações, que o autor referencia no texto de apresentação, a exposição reflete então as inquietações sociais do ser e do estar em comunidade, exponenciado com uma concetualização *gore* do cenário imaginado no sonho, mas concluindo também nesse texto que a experiência em si acabou por se tornar positiva, quando enquadrada naquele momento, com aquelas pessoas, no Porto. Formalmente, recriou-se um ambiente noturno, de excessos, boémio. Reconfigurando todo o espaço e o domínio funcional do *Coerência*. (consultar figura 5.4)

Alguns projetos foram capazes de, com aparentemente pouco, transformar totalmente a percepção de espaço. São o caso da instalação sonora de Davide Baluba, *Lá*, na qual se reproduz no espaço o som gravado de um momento de silêncio num concerto, que se funde com o som do próprio público que visitou a exposição, acabando por desaparecer completamente. Daniel Steegmann Mangrané, na exposição *Bicho de nariz delicado* (consultar figura 5.5), aproveitando os recantos incoerentes do espaço, acrescenta-lhe outros ângulos através da modelação com luz no escuro, criando novas possibilidades de leitura do espaço. Um efeito ilusório, uma encenação de um espaço enigmático. A exposição completa-se com a apresentação de vídeos na rua. (invertendo a função do espaço: a apresentação faz-se na rua).

O trabalho também se faz da rua: levando-a para dentro, como já referimos (a reflexão de Bolota sobre o estado do Porto, em particular daquela rua, para o espaço), mas também a levando o *Coerência* para fora. *HOT RED HOT* (consultar figura 5.6), um texto a vermelho (que cria a ilusão de linha com quebras) com as palavras “redlineredlight”, ou será “redlightredline”, ou ainda, “lightredlinered”, ou qualquer uma outra das possibilidades, corta a rua a meio e entra pelo espaço onde termina na sala ao fundo findada pela própria limitação do espaço. “*Hot feelings must be hadled with care. / Allways stir before Voicing./ voice very gently.*” (Cunha, 2010), escreve Luísa acerca da

exposição, incitando uma ação suspensa, subtil, mas que se agarra ao espaço com grande intensidade. Através da multiplicação do objeto, neste caso o cartaz, Florian Huttner (consultar figura 5.7), espalha por todo o lado a sua exposição *Refletindo sobre o conceito de Hinterlândia*, a amarelo, a frase e o local: o *Coerência*. Proliferam na rua repetidamente, muito próximos uns dos outros, até entrar no espaço, onde se continua a repetir. Chegados à sala do fundo, está uma projeção de slides com várias imagens, como grafites de rua. No piso de cima, o cartaz torna-se vermelho.

As instalações, mesmo quando tratando materiais e temas exteriores ao contexto do *Coerência*, são muito especificamente adaptadas ao espaço, como a exposição *Na ilha*, de Pedro Pinheiro, ou a de Ricardo Nicolau de Almeida, *Desembarque* (consultar figuras 5.8 e 5.9), na qual nos traz o mar: aquilo que apanha no areal deixado pelas correntes, a partir desses materiais criando esculturas e instalando-as no espaço. A peça na entrada da exposição, onde gravitam uma série de pedaços de madeira numa composição suspensa composta de vários níveis e camadas, numa outra sala, cordas que se entranham no espaço, entrando até pelas canalizações, e ainda o cheiro, a sargaço, que nos transporta. (Uma certa falta de coerência, [S.D.]

Apesar das adversidades mais concretas para as disciplinas da pintura e do desenho, o *Coerência* também expôs estes formatos mais formalmente convencionais. Como a exposição de pintura de João Marçal (que explora também a cerâmica, um suporte tradicional), João Giz ou Arlindo Silva. É de referenciar este último, a exposição *Arlindo no Coerência* (consultar figura 6), a qual, apesar do seu suporte tradicional, consegue dialogar com o espaço de uma maneira muito peculiar. A exposição apresenta, na sala de fundo do espaço, um quadro da autoria de Arlindo, uma pintura hiper-realista André Sousa. Isto revela muito, da amizade, sentido de humor, pertinência, e novidade no gesto único de enquadrar uma pintura dentro de um espaço expositivo no qual representa um retrato de um dos responsáveis pelo espaço, revelando intimidade. As características formais contrastam com as condições envolventes, numa resistência

maior ao espaço, isto também é dialogar e criar relações. (Uma certa falta de coerência, [S.D.])

O *Coerência* promove o impulso especial de querer fazer transformando, é um espaço de especificidades muito estimulantes e os desafios que traz resultam muitas vezes em momento irrepetíveis. Nomeando alguns: A performance *Drones* de Silvestre Pestana (consultar figura 6.1), com música de Vítor Rua, criando um momento acutilante, de Silvestre a ser impelido pelos *drones* com um som agonizante, desde o exterior até ao interior do espaço, até que estes finalmente caem. Abraham Winterstein, em *Presente invasivo* (consultar figura 6.2), através da instalação, onde evoca a poética do lugar com a criação de estruturas em fio e simultaneamente instala dispositivos da vida urbana, como uma imagem religiosa colocada num canto recôndito por detrás de uma parede (entre a parede e os alicerces do espaço), uma cadeira, um espelho, garrafas, signos de uma cultura, que se transformam em esculturas e em instalação no seu todo. Winterstein cria uma situação absurda, colocando uma galinha que percorre o cenário, que se desfila, empeitoradamente pelo espaço poético, entre o *Coerência* e a rua dos Caldeireiros, conforme o seu mercê.

O *Uma Certa Falta de Coerência* trouxe ao Porto artistas de grande interesse, que normalmente veríamos numa grande instituição. Mas certamente que as características do projeto, os objetivos de Mauro e André, e as relações criadas noutros contextos levaram a que isto se tornasse, por várias vezes, uma possibilidade. Como foi o caso de Dan Graham (consultar figuras 6.3, 6.4 e 6.5), que por meio de Pedro Llano (cujo pai arquitetava os seus projetos, como as instalações de *Serralves* e do *Centro de Arte Contemporânea da Galiza*), quis expor no *Coerência*. A exposição foi peculiar, porque se tratava de uma exibição de projetos, maquetes, textos, montagem de vídeos (realizada pelos próprios artistas Mauro e André), e um vídeo alucinante num centro comercial do Canadá projetado na parede rugosa de uma das salas. Foi uma exposição sem obra, sem presença do autor. Mas também Rolando Castellon expôs aqui, e Babi Badalov, poeta e artista azerbaijanês, este último participará, mais tarde, num intercâmbio na Noruega

representando o *Coerência* juntamente com Daniel Barroca, João Sousa Cardoso e Mauro Cerqueira. Na sua exposição, a poesia visual ocupa o espaço, com frases simbólicas impactantes, constituindo uma instalação na qual explora, sobre o espaço e outros suportes, sobretudo com a palavra mas também com outros objetos (como resmas de papel de publicações, mapas, um balde de esfregona), a criação de um linguística própria de Babi, agora com novas referências e que enfatiza questões geopolíticas (a exposição intitula-se de *PORTO / ΠΟΡΤΟ*) (consultar figuras 6.6 e 6.7). Aos 56 anos, Stephan Dilleuth, escolhe o espaço *Uma certa Falta de Coerência* para realizar a sua primeira retrospectiva. (*Uma certa falta de coerência*, [S.D.]) (consultar figuras 6.8, 6.9 e 7)

Cada artista traz consigo um público diferente mas o núcleo duro é sempre o mesmo: os artistas determinados em participar, interessados em desenvolver um pensamento artístico contemporâneo. Por vezes estudantes, às vezes em visitas organizadas de turmas, curadores nacionais e internacionais também passam por lá. Assim como colecionadores que acompanham o projeto. André e Mauro sabem que os agentes da cidade, das galerias e das instituições estão a par da sua atividade. Em suma, trata-se de um público especializado, que apesar de parecer pouco, numa cidade com a escala que o Porto tem, já é significativo. O público não especializado, os moradores da rua, formaram-se naturalmente. Foi através de um processo simples, nada forçado, que os vizinhos foram aos poucos visitando o projeto, também em espírito de ajuda (alguns vizinhos ajudam nas questões instalações elétricas, recebem convidados nos seus estabelecimentos para uma refeição ou uma cerveja) e movidos pela curiosidade. Se um morador entra no espaço e “*goza, ou critica, ou questiona, ou valoriza, isso já é uma conquista.*” (Sousa, 2012b) O que não se vê é a crítica. Após a saída de Óscar Faria do *Jornal Público*, a crítica que ia acompanhando a atividade dos espaços independentes escasseou.

Quando abordados sobre o seu papel de curador, Mauro e André aproveitam para retificar. Não são curadores, são artistas, não é importante definir o leque de

competências que acabam por desenvolver no âmbito do projeto, mas sim aquilo que fazem. É isso que representa a identidade do projeto. O projeto foi reformulando algumas das suas premissas, numa espécie de tentativa erro (como foi com os leilões e com as rifas), no sentido de experimentar diferentes abordagens (a colaboração de outros artistas para a programação), e isso é que constitui a identidade que tem hoje, não as afirmações iniciais, as definições *a priori*. A incoerência, *grosso modo*, é também ter esta flexibilidade e leveza, e é continuar a fazer, sempre. É também insistir na construção de uma comunidade, que quando ameaçada viu florescer uma série de iniciativas, onde se inclui o Uma Certa Falta de Coerência. É neste gesto simbólico de continuar histórias interrompidas, através de ciclos, e da procura da experiência através de um com-sentir, da entreajuda, que se mantém a existência de uma comunidade que é real e tem sentido. (Sousa & Cerqueira, 2008).

Conclusões

A estrutura deste estudo foi reconstruída vezes sem contas, porque os contornos são muitos e porque parecem ficar sempre pontas soltas. Houve a necessidade de recuar às iniciativas independentes do século XIX e em paralelo perceber como o espaço expositivo evoluiu para se adaptar às necessidades da obra de arte. Desde o princípio que a configuração do espaço constituiu uma importância acrescida, sobretudo tratando-se de espaços geridos por artistas, que se instalaram desde cedo nos ambientes mais adversos e improváveis, abrindo território à experimentação e advindo daí os movimentos mais vanguardistas e singulares que marcaram sobretudo as décadas fervilhantes dos 60 e 70. O mesmo aconteceu em Lisboa e no Porto nos anos 90 e em 2000. Compreender os precedentes e estudar outras latitudes foi essencial para perceber aquilo que aconteceu, e ganhou forma enquanto movimento, mais tarde em Portugal. A escolha do estudo específico do contexto do Porto foi lógica por uma questão de proximidade, por deste modo poder então compreender de mais perto estas dinâmicas, mas também pela força impulsionadora do movimento na cidade, que levou à criação cíclica destes espaços e que contou com dezenas de protagonistas e centenas de projetos. Propomo-nos então a criar o mapa destas iniciativas no Porto, cujas informações se encontram certo modo dispersas, e nenhuma se propõe a estudar aprofundadamente as iniciativas independentes no tempo cronológico deste estudo.

No contexto ocidental, na história paralela das iniciativas independentes, levantam-se algumas questões, que não se enquadrarão tão afincadamente no contexto local. Como a questão do museu estar agora aberto a receber e a promover obras que não seriam possíveis de circular nestes canais anos antes. A questão que aqui se coloca é que, os anos 2000, nos quais os museus têm vindo a demonstrar mudança no seu *modus operandi*, encontrando-se agora mais disponíveis a acolher outros discursos, a albergar performances e exposições que comportam outro tipo de riscos, são demasiado próximos do tempo de conceção destes projetos a que este estudo se dedica. Pelo que

implica que estas mudanças já estejam patentes nestas estruturas institucionais (mais nos museus do que nas galerias comerciais que ainda apresentam na sua maioria trabalho em suportes tradicionais e discursos uniformizados) no período que abrange este estudo do contexto português. Na primeira década do século, no Porto, o que acontece neste sentido de mudança nas instituições é que estas começam a olhar para estes espaços. Muitos dos artistas intervenientes nesta rede informal que se consolidou paralela ao circuito instituído, passam a expor em mais galerias e museus, surgindo até algumas colaborações entre estes. A prática em curadoria que os artistas adquirem, muda também a configuração da noção de instalação, que começa a ganhar contornos mais cénicos, mais próprios de um pensamento curatorial.

Será importante retirar algumas conclusões sobre as práticas levadas a cabo neste contexto do circuito alternativo do Porto, que foram transversais a todos projetos e que se revê no corpo de trabalho dos artistas intervenientes e analisar de que forma foi competente a promoção e abertura destes círculos a um público que se pretendia mais alargado (a propósito da tentativa de democratização dos canais da arte). Por fim, reflete-se sobre as conjeturas políticas e sociais que ocorrem pelo final do período que se pretende abordar, e nas consequências diretas sobre o espaço *Uma Certa Falta de Coerência*.

O termo que se popularizou entre os vários textos de reflexão e críticos relativos a esta geração, e que se reforçou com a exposição *12 Contemporâneos*, foi “precário”, a geração precária, os materiais precários, aqueles que trabalham com aquilo que têm ao seu dispor ou que é barato, não por questões estéticas que se prendam, mas pela falta de recursos e de meios. “*A autonomia não comporta apenas riscos, mas também constrangimentos*” (Carneiro de Sousa, 2010), e este era um deles, a falta de dinheiro. O sentido de improviso, de uso dos meios disponíveis, é uma característica que de facto se reflete nesta geração e nas que lhe sucedem, emergentes também do contexto do Porto, uma cidade com as suas vicissitudes, cujo próprio movimento alternativo surge paradoxalmente, por nascer num momento maior da cidade (com a abertura de

instituições de arte contemporânea e o Porto 2001), ao invés de emergir num momento de crise, contudo, provando a sua resistência, renovando-se, durante os anos adversos (politicamente, socialmente, artisticamente) que se seguiram.

A precariedade reflete-se sobretudo nos materiais e na configuração dos próprios espaços. O desenho, um material frágil, barato e acessível revela-se um dos mais importantes meios para a abordagem discursiva destes artistas, assim como a performance, uma prática que não exige recursos dispendiosos. Além do interesse desenvolvido por vários artistas desta geração na prática e na investigação de performance, a informalidade destes projetos revelou-se propícia para o desenvolvimento livre e experimental desta, que se dá em meios adversos e pouco convencionais, usando-se deles, e que é passível de ser executada com muitos poucos meios. A instalação também ocupou um lugar fundamental, adotando técnicas de instalação (montagem) expositivas, integrando vários *mediums* e dispondo-se de modo mais cénico aproveitando as especificidades dos espaços na sua composição. A obra ganha uma dimensão política, isto é, o simples facto de haver uma visão, uma proposta de leitura e uma escolha, é um gesto político.

Outra questão que se coloca é se terá sido cumprido o objetivo comum de democratizar a arte, de torná-la mais acessível e de apresentá-la em contextos informais de maior abertura a um público menos elitista. Muitos destes espaços abrem precisamente em ruas com comunidades autóctones, alguns deles tinham a intenção de promover atividades que incluam a participação dos locais ou/e de pessoas exteriores ao contexto artístico (como o *Caldeira*). É de reforçar iniciativas como as de João Sousa Cardoso e de Daniela Paes Leão, como é exemplo o projeto *Romaria da Autogénese*, que convoca a população a co-criar, neste caso em colaboração com a associação do Rancho Douro Litoral, num trabalho que se arrastou em meses de contacto entre os autores e a associação, que culminou numa apresentação no bairro da Vitória e que incluiu várias iniciativas simultâneas de artistas como Silvestre Pestana, a banda *Astonoshing Urbana Fall* atuava sob o reportório do Rancho, um combate de boxe entre dois habitantes do

bairro, entre outras coisas. (Chiocca, 2014) Outras, apesar do contexto, desvincularam-se de atuarem sobre a forma de arte social, como o *Salão Olímpico* que, apesar dessa intenção, pela sua posição geográfica e pela curiosidade que despertava, acabou por ser ponto de visita e de passagem por um público mais diversificado. De uma maneira geral, o circuito tem-se colocado na rua e a jeito de ser visitado e visto por um público alargado. Contudo, na prática, o público que circula nestes canais é quase exclusivamente limitado à rede de pessoas que intervêm nestes contextos, multiplicando a sua intervenção por vários destes projetos. Como consta Pedro Nora "*este conjunto de pessoas é muito auto-referencial, olha-se muito para dentro.*"(apud Gomes, 2007), Carla Cruz admite também "*Às vezes trabalhamos muito para nós próprios*" (apud Gomes, 2007). Parte dos artistas a tentativa de chegar a um público mais alargado. A distribuição de cartazes e *flyers* por vários pontos da cidade, o esforço em divulgar e documentar estas iniciativas é reflexo disso mesmo, mas também há consciência de que se trabalha muito de uns para os outros. A prova dessa auto-crítica é visível na performance *Bonjardim* de Carla Cruz e Ângelo Ferreira de Sousa, para o programa d'a *Sala*, no qual simularam uma *vernissage* e convidaram dois atores a interpretarem o papel deles próprios. Os atores foram instruídos sobre a forma de agir de ambos os artistas e qual a relação a ter com as eventuais pessoas presentes neste evento. Deste modo problematizando a abertura do circuito artístico alternativo ao público. No catálogo d'a *Sala*, transcrevem um diálogo de ambos com a crítica de arte Charlotte Smith, na qual abordam esta questão. Ângelo Ferreira de Sousa e Carla Cruz, interpelados por Charlotte Smith, explicam que o contexto alternativo portuense é tão pequeno e tão familiar que praticamente não há desconhecidos, "*com todas as virtudes e perversões que tal ambiente acarreta*" (Ferreira de Sousa & Cruz, 2011). Constatando, contudo, a vontade transversal de chegarem a um público mais alargado, questionando aquilo que terá que mudar para isso acontecer. A crítica de autor que tecem, aqui passa pelo questionamento dos valores da autoria e do reconhecimento em torno da personagem que é o artista enquanto mestre-de-cerimónias. Charlotte Smith conclui

que a situação criada parece *"uma pequena comédia em que o papel dos atores é invertido: o público passa a ser o ator do seu próprio papel, levando a ideia de espectador a uma inversão quase perversa..."* (Smith, 2011) Ângelo Ferreira de Sousa afirma que *"o convite feito aos atores foi uma estratégia de abordar exatamente as questões que nos parecem fundamentais na arte contemporânea: o público, a autoria e o reconhecimento corporativo"*(Ferreira de Sousa & Cruz, 2011), numa reflexão auto-crítica ao circuito no qual é ator.

Na cidade do Porto, na qual começou a sua drástica transformação entre os anos de 2013 e 2014, já se fazia sentir um clima subtil de mudança sobretudo proporcionado pela instalação de uma dinâmica emergente, essencialmente noturna, que transita da zona ribeirinha para as zonas na mediação dos Aliados (como é exemplo a rua das Galerias de Paris). Em 2014, Rui Moreira inicia o seu mandato na Câmara Municipal do Porto. Um artigo desse ano fala-nos do *"buzz"* à volta do Porto (Pinto & Garrido, 2014). Este *buzz*, que coloca o Porto como um destino de interesse, exatamente pelos motivos que agora estão em maior falência (como a autenticidade das ruas, das pessoas, a pele envelhecida que reveste a cidade), aborda o processo de turistificação como um aspeto positivo e de crescimento da cidade. Nos subtítulos lêem-se frases como *"repetir receitas de sucesso"*, *"conhecer o Porto de Vespa"*, são efeitos da turistificação desmedida que está a acontecer na cidade, e que já foram de facto receitas noutras cidades cujo fenómeno de gentrificação constitui agora um problema grave, como a, próxima de nós, Barcelona. Um ano antes, Fernando Matos Rodrigues escreve também para o jornal Público o artigo *"Elogio à cidade dos homens"*, no qual reflete sobre um Porto turístico, apontando o contraste entre os estabelecimentos vazios dos locais e os espaços gourmet à pinha, que cada vez surgem com maior expressão no centro da cidade, criando a analogia que o Porto está a ficar um Algarve, caro para os seus cidadãos e barato para os turistas. *"A cidade tem feito o seu caminho. Modernizou-se, melhorou as suas infra-estruturas, aperaltou-se toda para receber os turistas, mas esqueceu todos aquele que lhe deram alma e o ser Porto. (...) Toda ela é*

uma espécie de farsa, de miniatura da outra cidade mais real de pele e osso.” (Rodrigues, 2013). Mário Moura descreve ainda este cenário do Porto mais recente “*No fim de 2014, o Porto é uma cidade de aparência vibrante. (...) Se agora se pode sair todas as noites da semana, tendo a certeza que se encontra sempre gente e o que fazer, há quinze anos a cidade esvaziava-se ao pôr-do-sol. Quase todos os cinemas tinham fechado. A arte contemporânea limitava-se em grande medida a Serralves. Conferências e eventos eram raros.*” (Moura, 2014).

A emergência em criar novos espaços geridos por artistas surge num novo paradigma da cidade, mais animada e dinâmica, com uma Câmara Municipal bastante mais comprometida com a cultura, mas que ainda assim enquadrando-se num contexto de crise económica sentida por todo o país, e com uma série de novas perversidades que geram processos sensíveis e impactantes, como o fenómeno de gentrificação. As questões que se levantam são necessariamente outras, e os espaços habitam zonas cada vez mais periféricas, ou convivem com as mudanças profundas e constantes que acontecem agora recorrentemente na baixa. Neste sentido será importante referir o *Uma Certa Falta de Coerência* e a rua dos Caldeireiros.

A durabilidade do projeto (como diria Isabel Ribeiro, um castelo de areia, que parece neste caso estar rijo) e a sua existência no tempo presente ao deste estudo, constituíram alguns dos critérios para o estudo de caso do *Uma Certa Falta de Coerência*, e o tempo que excede a cronologia proposta para a dissertação (que se propõe a abranger um período com término em 2014) passa agora a ter uma importância acrescida para analisar o contexto atual deste espaço e levantar uma série de questões sobre o seu futuro e subsistência.

Constatou Mauro, em conversa informal com a autora, que o projeto durará enquanto fizer sentido. Mas, a verdade é que a realidade da rua mudou imenso desde os tempos da *Caldeira*, e ainda mais desde o tempo do *Coerência*. O processo de limpeza urbana da cidade que começa lentamente em 2008, e o súbito interesse exponenciado pelo Porto (como destino turístico, para empreendedores e para uma geração enriquecida morar

agora) que leva à abertura de novos estabelecimentos (a uma velocidade crescente) e ao aparecimento das *guests houses* e dos *airbnbs*. No caso particular do *Coerência*, que se encontra numa artéria demasiado próxima do centro, mas que até então consistia num subúrbio, começa agora a ter novos habitantes: uma casa de sandes, uma loja de bicicletas para alugar a turistas, uma *guest house*, um futuro bar noturno e novos moradores inclusive. Numa parceria com a Porto Vivo, muitas das habitações da rua dos Caldeireiros foram compradas, ao desbarato, o que implicou até uma mudança da pele da rua: muitas das lojas sofreram uma intervenção, tendo que ser alteradas as caixilharias (inclusive do *Coerência*) (consultar figura 7.1). No *facebook* do *Coerência*, em tom jocoso, certo dia aparece uma fotografia de um colchão no espaço (como já sabemos, degradado) com um cartão onde se lia “*Airbnb*”. Os senhorios de André e de Mauro também mudaram, o complexo agora pertence a um arquiteto que gentilmente lhes continua a alugar o espaço num contrato que desde o início do *Coerência* foi verbal. É importante colocar a questão da sobrevivência do espaço, e, sobrevivendo, em que modos o poderá continuar a fazer. O que terá que mudar? Algumas questões apenas o tempo poderá responder.

Num panorama geral a existência destes espaços encontrará novas formas de resistência. Certamente as preocupações e as lutas serão diferentes, mas isto também se deverá a outros fatores: geracionais, às conquistas no contexto dos sistemas instituídos e institucionais, entre outras. Contudo, o ímpeto de criar estes espaços para a produção e partilha de trabalho, de construir um lugar comum para reflexão sobre arte contemporânea, continuam a constituir os critérios principais para o aparecimento destes espaços. O exemplo fornecido pelos projetos portuenses desde o final dos anos 90 continua a configurar fonte de motivação e de estímulo para o desenvolvimento destas práticas pelas gerações vigentes.

Esta dissertação é um ponto de partida para um estudo que se revelou bastante complexo e extenso com uma ramificação para uma série de assuntos em torno do panorama artístico português e que levantou uma série de questões que se pretende

desenvolver num futuro próximo. O facto de estas dinâmicas perdurarem ainda na cidade sobre um contexto sociopolítico e cultural completamente diferentes daquele sobre o qual começaram estas iniciativas será necessariamente uma das razões pela qual a continuação deste estudo revela acrescida importância. Talvez com o tempo seja possível responder a algumas destas questões e levantar outras que se colocarão.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Geral

AGAMBEN, Giorgio - *O Amigo*. Edições Pedago, 2013. ISBN 9789898449177

AGAMBEN, Giorgio – *O que é o contemporâneo?* Edições Pedago, 2013. ISBN 9789898449177

APPLE, Jacki - Alternatives reconsidered. In *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Nova Iorque: Exit Art; Cambridge, MIT Press, 2012. ISBN 978-0-262-01796-1

AULT, Julie - *Alternative art, New York, 1965-1985 : a cultural politics book for the Social Text Collective*. New York: Drawing Center; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. ISBN 978-0816637942

COLO, Papo - Alter the native. In *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Nova Iorque: Exit Art; Cambridge, MIT Press, 2012. ISBN 978-0-262-01796-1

BECK, Martin - Alternative: Space. In *Alternative art, New York, 1965-1985 : a cultural politics book for the Social Text Collective*. New York: Drawing Center; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. ISBN 978-0816637942

DEITTERER, Grabele; NANNUCI, Maurizio - Artists-run Spaces. Nonprofit collective organizations in the 1960s and 1970s. Letzigraben: JRP | Ringier, 2012. ISBN: 978-3-03764-191-0

INGBERMAN, Jeanette - On creating the exhibition. In *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Nova Iorque: Exit Art; Cambridge, MIT Press, 2012. ISBN 978-0-262-01796-1

MOTTALINI, Sarah - ARTISTS' BOOKS: Where to put the apostrophe? *Schaffer Library* [Em linha]. 5, Jan. 2015. [Consult. 13 fevereiro de 2015] Disponível em WWW:https://www.union.edu/library/_pdfs/exhibits/Artists-Books_Full-Essay.pdf

O'DOHERTY, Brian - *No interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da arte*. 1ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori - Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In *Textos escolhidos: Acadêmicos e modernos*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1995. ISBN 9788531404269

RACHLEFF, Melissa - Do it yourself: Histories of Alternatives. In *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Nova Iorque: Exit Art; Cambridge, MIT Press, 2012. ISBN 978-0-262-01796-1

ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne - *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Nova Iorque: Exit Art; Cambridge, MIT Press, 2012. ISBN 978-0-262-01796-1

SILVEIRA, Paulo - Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. Researchgate [Em linha]. Janeiro, 2002. [Consult. 4 de Março de 2015] Disponível em WWW:
https://www.researchgate.net/publication/49591862_Arte_comunicacao_e_o_territorio_intermidial_do_livro_de_artista

SORENSEN, Louise [eds] - *112 Greene Street. The Early Years (1970-1974)*. Nova Iorque: Radius Books, 2012. ISBN: 978-1-934435-41-0

WALLACE, Ian - 10 Alternative Spaces That Transformed American Art. *Artspace* [Em linha]. 14, Maio 2014. [Consult. 15 de 18 de abril de 2015 ____]. Disponível em WWW:
http://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/history_us_alternative_spaces-52298

WALLIS, Brian - Public Funding and Alternative Spaces. In *Alternative art, New York, 1965-1985 : a cultural politics book for the Social Text Collective*. New York: Drawing Center; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. ISBN 978-0816637942 pp. 161-181

Bibliografia contexto Português

AA.VV. - *Salão Olímpico 2003/06*. Porto: Fundação de Serralves, 2006a. ISBN 9789727391729

AA.VV. - Nem tudo são roseiras. *Artecapital* [Em linha]. 14, Jun. 2010. [Consult. 3 de Novembro 2015] Disponível em WWW:
<http://www.artecapital.net/opiniao-23-colectivo--nem-tudo-sao-roseiras>

ABREU, José Guilherme - Um modelo fenomenológico para a escultura pública. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. vol. 2 (2004), pp. 385-418

ANDRADE, Sérgio C. - Casa da Animação recebeu ordem de despejo mas ainda não foi desajada. 5, Nov. 2013 [Consultado em 4 Maio 2015]. Disponível em WWW:<http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/casa-da-animacao-recebeu-ordem-de-despejo-mas-ainda-nao-foi-desalojada-27352668>

Caldeira 213 dia-a-dia: cronologia e actividade, *caldeira213* [Em linha]. [Consult. 12 de Novembro 2015] Disponível em WWW:http://caldeira213.net/?page_id=52

CARDOSO, Filipa - Rui Rio acusado de “segregar tudo o que é arte”. *Jornal Público*. 27, Março 2008. [Consultado a 3 Maio 2015]. Disponível em WWW:<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/rui-rio-acusado-de-segregar-tudo-o-que-e-arte-1323883>

CARPENTER, Merlin - Support nightclub experience Nightclub. Press Release. A Certain Lack of Coherence. Porto. 2013 [Consultado em 3 Janeiro 2016]. Disponível em WWW:<http://acloc-62-merlincarpenter.blogspot.pt/>

CARVALHO, Isabel - O que significa ser artista hoje em Portugal?. *Whiteponycab* [Em linha.] 30, Abril 2007. [Consultado em 28 Junho 2016] Disponível em WWW:<http://whiteponycab.blogspot.pt/2007/04/what-it-today-means-to-be-artist-in.html>

CARNEIRO DE SOUSA, Catarina - Caldeira 213: nem obra, nem autor. *caldeira 213* [Em linha]. 2, Jan. 2010. [Consult. a 5 Outubro 2015] Disponível em WWW:<http://caldeira213.net/?p=12>

CHIOCCA, Susana - Caldeira 213: nem obra, nem autor. In *A Sala 2006-2011*. Porto. ISBN 978-989-20-2880-4

CHIOCCA, Susana - Acções do séc. XXI. In *Sub-40: Arte e Artistas no Porto. Geração pós-25 de Abril - para lá da memória conhecida*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2014. ISBN 978-972-634-123-8

COELHO, Ricardo - O Porto entaipado. *Esquerda.net*. 21, Jun. 2012 [Consultado em 4 Fevereiro 2015]. Disponível em WWW:<http://www.esquerda.net/opinioao/o-porto-entaidado/23649>

COSTA, Alexandre. Entrevista a 1 Abril de 2015. Entrevistador: Ana Carina Lamela Brito. Porto.

CUNHA, Luísa - Hot Red Hot. Uma certa falta de coerência. [Consultado em 20 de fevereiro de 2016] Disponível em WWW:<http://acloc-30-luisacunha.blogspot.pt/>

De Liceiras 18. [Consult. 13 de Março de 2016] Disponível em WWW:<http://cargocollective.com/deliceiras18/ABOUT>

DUARTE, Ronald - Porto - Caldeirão Cultural da União Europeia!!!! *caldeira 213* [Em linha]. 15, Out. 2008. [Consultado em 15 de Novembro 2015] Disponível em WWW:<http://caldeira213.net/?p=18>

DURHAM, Jimmie - A certain Lack of Coherence. Writtings on Arts and Cultural Politic. London: Kala Press. ISBN 0947753036

FARIA, Óscar - A persistência de um movimento. *Mil Folhas*. Jornal Público. 1, Jul. 2006

FERRÃO, Renato - *A C ack of ence*. Suspenso, até acontecer o acontecer.... *Artecapital* [Em linha]. 28, Jun. 2008 [Consult. 3 de Março 2016]. Disponível em WWW:<http://artecapital.net/criticas.php?critica=185>

FERREIRA DE SOUSA, Ângelo; CRUZ, Carla - Bonjardim. *A Sala 2006-2011*. Porto. ISBN 978-989-20-2880-4

Fundação de Serralves - 12 Contemporâneos: Estados presentes. 2014. [Consult. 21 de setembro 2014] Disponível em WWW:<http://www.serralves.pt/pt/actividades/12-contemporaneos-estados-presentes/>

GRAHAM, Brandon S. - Publishing Melancholy, Lucy Lippard and Artist Book Essay. *FictionDoldrums* [Em linha]. 5, Jun. 2012. [Consult. 12 de Março 2014] Disponível em WWW:<http://fictiondoldrums.blogspot.pt/2012/06/publishing-meloncholy-lucy-lippard-and.html>

GOMES, Kathleen - O circuito *off* do Porto. Jornal Público. 17, Agosto 2007. [Consultado em 16 Outubro 2015] [PDF]

Inc. livros e edições de autor - Apresentação. O que nos define. 2008. [Consult. 15 Abril 2016] Disponível em WWW:http://blog.inc-livros.pt/?page_id=2

JÜRGENS, Sandra Vieira - Anos 90. *Sandra Vieira Jürgens: textos, entrevistas, notas, comentários sobre arte contemporânea* [Em linha]. 8, Ago. 2001. [Consult. 10 de Junho

2015] Disponível em WWW:<https://sandravieirajurgens.wordpress.com/tag/imagens-para-os-anos-90/>

JÜRGENS, Sandra Vieira - Salão Olímpico. In *Salão Olímpico 2003/06*. Porto: Fundação de Serralves, 2006. ISBN 9789727391729

JÜRGENS, Sandra Vieira - *Instalações provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade nas práticas artísticas em Portugal no século XX*. Lisboa : Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014a. Dissertação de Doutoramento.

JÜRGENS, Sandra Vieira - Artistas-Curadores: Novas condições para a exposição da arte. In *Sub-40: Arte e Artistas no Porto. Geração pós-25 de Abril - para lá da memória conhecida*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2014b. ISBN 978-972-634-123-8

MACIAS, Juan Pablo - PORTA. [Consultado em 17 Março 2016] Disponível em WWW: <http://acloc36-juanpablomacias.blogspot.pt/>

MAIA, José. [Consultado em 10 de Abril 2014]. Disponível em WWW:<http://josemsmaia.blogspot.pt/>

MAIA, José - Sentámo-nos à mesa para conversar - José Maia conversa com Carla Filipe, Isabel Ribeiro, Eduardo Matos, Renato Ferrão e Rui Ribeiro, membros fundadores do Salão Olímpico. In *Salão Olímpico 2003/06*. Porto: Fundação de Serralves, 2006. ISBN 9789727391729

MARMELO, Jorge - Porto 2001 mexeu mas pouco. *Jornal Público*. 9, Jan. 2011. [Consult. a 15 de Novembro 2014]. Disponível em WWW:<https://www.publico.pt/local/noticia/porto-2001-mexeu-mas-pouco-1474321>

MARTINS, Ivo -Salão Olímpico. In *Salão Olímpico 2003/06*. Porto: Fundação de Serralves, 2006. ISBN 9789727391729

Manifesto (2001), *caldeira213* [Em linha]. [Consult. 10 de Janeiro 2015] Disponível em WWW:http://caldeira213.net/?page_id=66

MELO, Alexandre - Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às galerias e Uma Carreira de Artista. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. 1999

MELO, Alexandre - Os Anos 60. *Arte e Artistas em Portugal* [Em linha]. 2007a [Consult. 21 de Maio de 2015] Disponível em WWW:http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-60.html#.V_WfLuArLIV

MELO, Alexandre - Os Anos 70. *Arte e Artistas em Portugal* [Em linha]. 2007b [Consult. 30 de Julho de 2015] Disponível em WWW:http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-70.html#.V_WhM-ArLIV

MELO, Alexandre - Os Anos 80. *Arte e Artistas em Portugal* [Em linha]. 2007c [Consult. 14 de Setembro 2015] Disponível em WWW:http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.V_Wh4eArLIU

MELO, Alexandre - Os Anos 90. *Arte e Artistas em Portugal* [Em linha]. 2007d [Consult. 15 de Maio de 2015] Disponível em WWW:http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-90.html#.V_WivOArLIU

MENDES, Paulo - Uma certa falta de coerência. 2009 [Consultado em 13 de Maio 2016] Disponível em WWW:<http://acloc-26-paulomendes.blogspot.pt/>

MENDES, Paulo - Entrevista: José Maia. *Artecapital* [Em linha]. Março 2009a. [Consult. 19 de Junho de 2015] Disponível em WWW:<http://www.artecapital.net/entrevista-107-jose-maia>

MENDES, Paulo - Espaço Campanhã. Da especulação conceptual à produção de rendimento mínimo. *Rua de Baixo* [Em linha]. 6, Ago. 2009b. [Consult. 11 de Setembro de 2015] Disponível em WWW:<http://www.ruadebaixo.com/espaco-campanha.html>

METELLO, Verónica - Na arte da performance em Portugal: uma cronologia (Dos anos Sessenta aos anos Oitenta). [S.D.] [Consult. 20 de Março de 2015] Disponível em WWW:<https://baldiohabitado.wordpress.com/baldio/>

MOURA, Mário - A cena do Porto. In *Sub-40: Arte e Artistas no Porto. Geração pós-25 de Abril - para lá da memória conhecida*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2014. ISBN 978-972-634-123-8

NADAIS, Inês; FARIA, Natália - Indignação generalizada dos artistas do Porto com a privatização do Rivoli. *Jornal Público*. 21 Jul. 2006. [Consultado em 04 Abril de 2015]. Disponível em WWW:<http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/indignacao-generalizada-dos-artistas-do-porto-com-a-privatizacao-do-rivoli-89891>

P3 - Bandeira de Portugal censurada no Edifício Axa. *Jornal Público*. 27, Abril 2013. [Consult. 12 de Abril 2016] Disponível em WWW:<http://p3.publico.pt/cultura/palcos/7718/bandeira-de-portugal-censurada-no-edificio-axa>

PINTO, Luísa; GARRIDO, Nelson - Há um buzz à volta do Porto. *Jornal Público*. 31, Agosto 2014. [Consultado em 21 Abril 2016] Disponível em WWW:<https://www.publico.pt/portugal/noticia/ha-um-buzz-a-volta-do-porto-1668022>

RAMALHO, Nuno - Obrigada pela Conversa. In *A Sala 2006-2011*. Porto. ISBN 978-989-20-2880-4

RODRIGUES, Fernando - Elogio à cidade dos homens. *Jornal Público*. 14, Outubro 2013. [Consultado em 30 Setembro 2016]. Disponível em WWW:<https://www.publico.pt/local/noticia/elogio-a-cidade-dos-homens-1609088>

ROMÃO, André - UMA CERTA FALTA DE COERÊNCIA. [Consultado em 15 de Março 2016]. Disponível em WWW:<http://acloc32-antoniobolota.blogspot.pt/>

ROSEIRA, José - A informalidade como alternativa. *Artecapital* [Em linha]. 7, Jun. 2006 [Consult. 5 de Maio de 2015]. Disponível em WWW:<http://www.artecapital.net/perspetiva-8-jose-roseira-a-informalidade-como-alternativa>

SÁ, Rui - Rui Rio afunda -se no pântano do se no pântano do se no pântano do Rivoli. *Jornal Público*. 17, Jun. 2007. [Consultado em 4, Maio 2015]. Disponível em WWW:<http://www.publico.pt/local-porto/jornal/rui-rio-afundase--no-pantano-do-rivoli-218948>

SANTOS, João - Tudo incompleto. [S.D.] [Consultado 15 Maio 1015] Disponível em WWW:<http://mwita01nr.blogspot.pt/>

SANTOS, Mafalda; SOUSA, André; CARNEIRO, Miguel - PÊSSEGOpráSEMANA [Em linha]. 2002 [Consult. 3 de Outubro 2015] Disponível em WWW:<http://pessegoprasemana-espaco.blogspot.pt/>

SANTOS, Mafalda - Too loud a solitude. *Mad Woman in the attic*. 28, Jan. 2006. [Consult. 7 de Novembro 2015] Disponível em WWW:<http://mwita07ms.blogspot.pt/>

SANTOS MAIA, Manuel - *Mad Woman in the attic*. 3, Fev. 2007. [Consult. 11 de Dezembro 2015] Disponível em WWW:<http://mwita12msm.blogspot.pt/>

SILVA, Paulo Cunha; MAIA, José - *Sub-40: Arte e Artistas no Porto. Geração pós-25 de Abril - para lá da memória conhecida*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2014. ISBN 978-972-634-123-8

Sismógrafo - Sobre nós. [Consult. 17 Abril 2016] Disponível em
WWW:<http://www.sismografo.org/about/>

SIZA, Rita - Prioridade à música e multimédia no Porto 2001. Jornal Público. 24, Jan. 1999. [Consultado em 24 Abril de 2015]. Disponível em
WWW:<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/prioridade-a-musica-e-multimedia-no-porto-2001-128697>

SMITH, Charlotte - Bonjardim. In *A Sala 2006-2011*. Porto. ISBN 978-989-20-2880-4

SOUSA, André - PÊSSEGOpráSEMANA | Mad Woman In The Attic | Certa Falta De Coerência. *Criadores-Curadores* [Em linha]. 25, Nov. 2012a. [Consult. 3 de Novembro 2015] Disponível em WWW:<https://www.youtube.com/watch?v=DsuPgTX47Wo>

SOUSA, André - Uma certa falta de coerência. Entrevista con André Sousa. BaleiroLab [Em linha]. 14, Agosto 2012b. [Consult. 1 Dezembro 2015] Disponível em
WWW:https://www.youtube.com/watch?v=jCAVm_TOU1o
SOUSA, André; CERQUEIRA, Mauro - “Apresentação”. Uma Certa Falta de Coerência (Blog).[Consultado a 25 Novembro 2012]. Disponível em
WWW:<http://umacertafaltadecoerencia.blogspot.pt/>

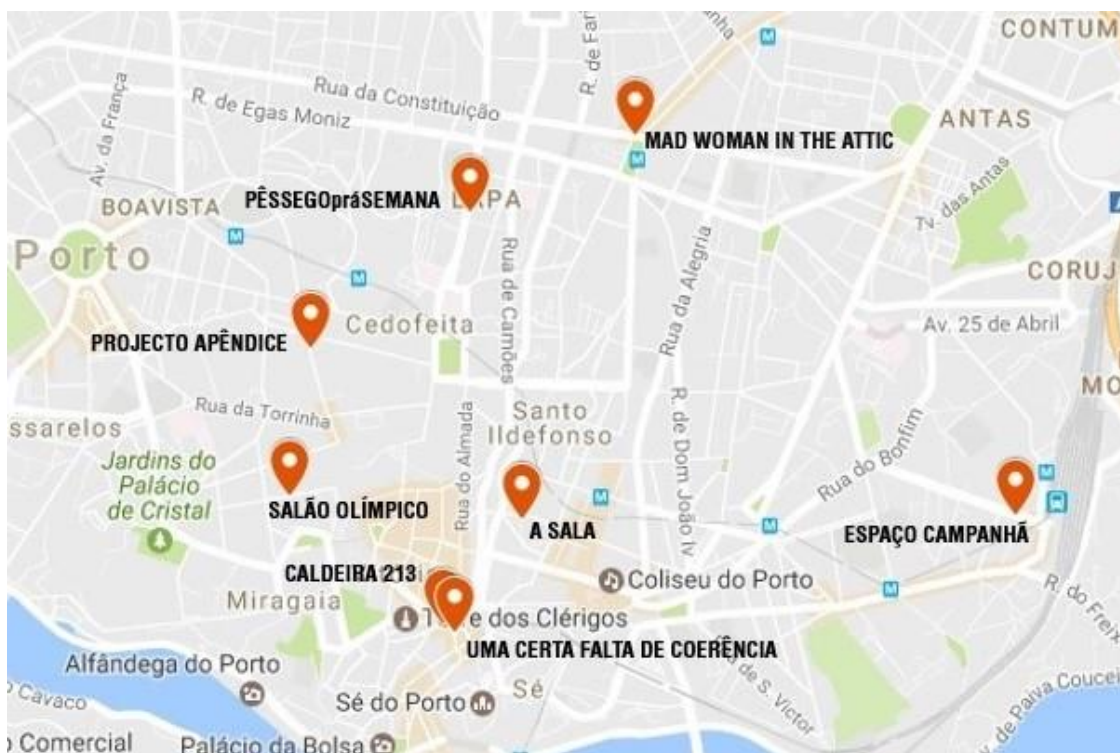
SOUSA CARDOSO, João - A Rua dos Caldeireiros. *caldeira213* [Em linha]. 2, Jan. 2010. [Consult. 3 de Novembro 2015] Disponível em WWW:<http://caldeira213.net/?p=31>

TUDELA, Pedro - *Mad Woman in the attic*. 24, Maio 2008. [Consult.6 de Outubro 2015] Disponível em WWW:<http://mwita16pt.blogspot.pt/>

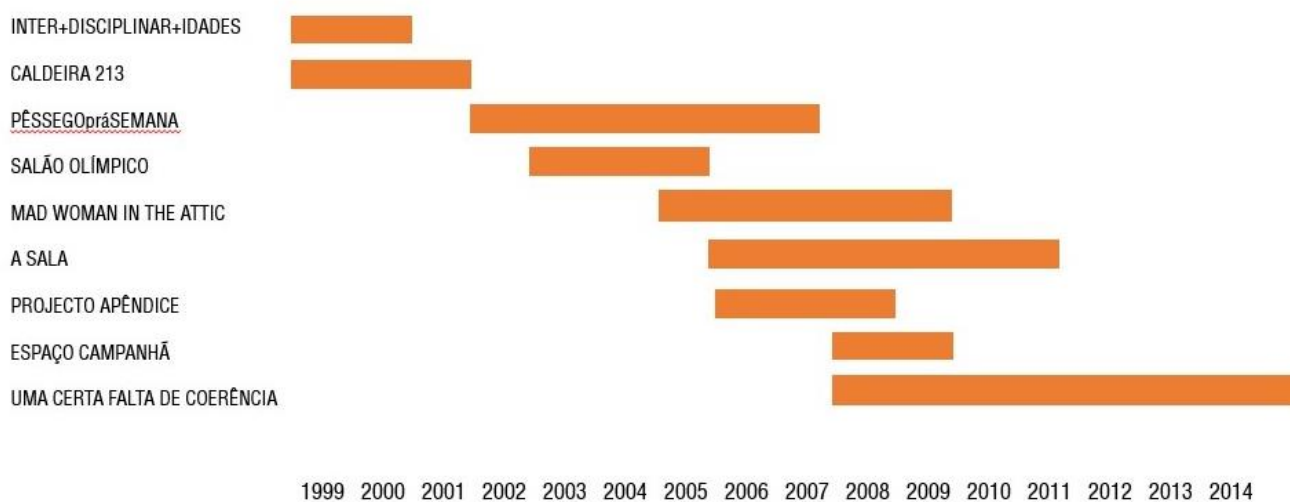
Uma certa falta de coerência. [S.D.] [Consultado em 1 De Maio 2016]. Disponível em
WWW: <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Universidade do Porto - Encontro Kraft: Morri, e agora?. [S.D.] [Consult. 3 de Março 2015] Disponível em
WWW:https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=6641

APÊNDICES



Img. 1 – Mapa da cidade do Porto com os espaços geridos por artistas assinalados.



Img. 2 – Cronologia dos espaços.

INTER+DISCIPLINAR+IDADES

(1999-2000)

José Maia / Liliana Coutinho / João Sousa
Cardoso / Eduardo Matos / Nuno Ramalho /
Susana Chioocca / Jonathan Saldanha /
Mafalda Santos / André Sousa / Maria Mire /
Miguel Carneiro / Miguel Cardoso / João
Vladimiro / Marco Mendes / Arlindo Silva /
Cristina Regadas / Carla Filipe / Sílvia Castro
/ André Azevedo

PÊSSEGOpráSEMANA

(2002-2007)

André Sousa / Mafalda Santos /
Miguel Carneiro

PROJECTO APÊNDICE

(2006-2008)

Carla Filipe / Isabel Ribeiro

SALÃO OLÍMPICO

(2003-2005)

Carla Filipe / Isabel Ribeiro /
Eduardo Matos / Rui Ribeiro
/ Renato Ferrão

A SALA

(2006-2011)

Susana Chioocca
/ António Lago

CALDEIRA 213

(2000-2001)

Ana Gama / Ana Luísa
Madeira / André Amorim /
Angélio Ferreira de Sousa /
Carla Cruz / Carlos Barros /
Catarina de Sousa Carneiro /
Catarina Falcão / Emanuel
Matos / Fernando Rocha /
Hugo Almeida / Isabel
Carvalho / Luís Eustáquio /
Ruben Freitas

MAD WOMAN IN THE ATTIC

(2005-2009)

André Sousa

UMA CERTA FALTA DE COERÊNCIA

(2008-)

André Sousa / Mauro Cerqueira

ESPAÇO CAMPANHÃ

(2008-2009)

José Maia

Img. 3 – Rede de contacto entre os protagonistas que estiveram na formação destes espaços.

INTER+DISCIPLINAR+IDADES

(1999-2000)

José Maia / Liliana Coutinho / João Sousa
Cardoso / Eduardo Matos / Nuno Ramalho /
Susana Chioocca / Jonathan Saldanha /
Mafalda Santos / André Sousa / Maria Mire /
Miguel Carneiro / Miguel Cardoso / João
Vladimiro / Marco Mendes / Arlindo Silva /
Cristina Regadas / Carla Filipe / Sílvia Castro
/ André Azevedo

PROJÉCTIL

PROJECTO FIGª NOVA DELUX

ZOINA

CALDEIRA 213

(2000-2001)

Ana Gama / Ana Luísa
Madeira / André Amorim /
Angélio Ferreira de Sousa /
Carla Cruz / Carlos Barros /
Catarina de Sousa Carneiro /
Catarina Falcão / Emanuel
Matos / Fernando Rocha /
Hugo Almeida / Isabel
Carvalho / Luís Eustáquio /
Ruben Freitas

ARTEMOSFERAS

ATELIERS MONTPLILLIER

W.C. CONTAINER

SONOSCOPIA

OFICINA ARARA

ATELIERS MENTOL

PE DREITO

MAUS HÁBITOS

EXTÉRIL

CLAP

WASSER BASSIN

ESPAÇO MIRA

SISMÓGRAFO

PÉ DIREITO

OFICINA 201

FUNDAÇÃO

DELICEIRAS 18

RUA DO SOL

PETIT CABANON

UM DIA POSITIVO PRA VOCÊ

IN. TRANSIT

O SENHORIO

PROJECTO APÊNDICE

A SALA

SALÃO OLÍMPICO

ESPAÇO CAMPANHÃ

UMA CERTA FALTA DE COERÊNCIA

MAD WOMAN IN THE ATTIC

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

PROJECTO APÊNDICE

Img. 4 – Rede estendida a outros projetos independentes que existiram no Porto. Setas azuis apontam exemplos de relações de colaboração e de partilha de artistas entre os espaços.

ANEXOS

Índice de figuras

Parte I

Fig. 1.1 – 112 Greene Street. (1974) Gianfranco Gorgoni. In <http://www.brooklynrail.org/2013/07/art/rememberingjene-highstein-1942819881982013>

Fig. 1.2 – exterior de P.s.1 (1979). In <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace/>

Fig. 1.3 – Membros do grupo da Galeria A.I.R. In ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Nnne - *Alternative Histories*. New York Art Spaces 1960 to 2010

Parte II

Fig. 2.1 – Vista da exposição *desAUTORizado 1* (2000) In <http://carlacruz.net/>

Fig. 2.2 – Vista da exposição *Pink Lotion* – Desafio prático político-sexual (2000) in: <http://carlacruz.net/>

Fig. 2.3 – Vista da exposição *desAUTORizado 2* (2001) In <http://carlacruz.net/>

Fig. 2.4 – Vista da exposição *objectos enviáveis/inviáveis* (2000) In <http://carlacruz.net/>

Fig. 2.5 – Vista do espaço PÊSSEGOpráSEMANA. In <http://pessegoprasemana.blogspot.pt/>

Fig. 2.6 - Vista do espaço PÊSSEGOpráSEMANA. Obra *Oll Korrekt* de João Marçal (2003) In <http://pessegoprasemana.blogspot.pt/>

Fig. 2.7 - Vista do espaço PÊSSEGOpráSEMANA. Durante a exposição *A Dizer*. In <http://pessegoprasemana.blogspot.pt/>

Fig. 2.8 - Exposição *A Dizer* no PÊSSEGOpráSEMANA (2003). In <http://pessegoprasemana.blogspot.pt/>

Fig. 2.9 – Exposição *A Dizer* no Salão Olímpico. (2003) In: <http://josemsmaia.blogspot.pt/>

Fig. 3 - Evento *Quando um minuto se arrasta 1*. A performance *Uma performance uma necessidade* de Carla Filipe (2005). In <http://carlafilipeaccoesperformativas.blogspot.pt/2008/07/no-uma-performanace-uma-necessidade.html>

Fig. 3.1 – Evento *Quando um minuto se arrasta 2*. A performance *Obrigado e boa noite* de André Sousa (2005) In: <http://andre-sousa-performance.blogspot.pt/>

Fig. 3.2 - Exposição *Ainda jaz e já não és república a meus pés!* De João sousa Cardoso no Mad Woman In the Attic (2007) In: <http://madwoman-menu.blogspot.pt/>

Fig. 3.3 – Exposição *Incompleto* de Nuno Ramalho no Mad Woman in the Attic (2005). In: <http://madwoman-menu.blogspot.pt/>

Fig. 3.4 – Performance *So Sweet Fresh Meat* de António Lago n’a Sala. (2006) In <http://asala-antoniolago.blogspot.pt/>

Fig. 3.5 – Performance *Obrigado pela Conversa* de Carla Filipe n’a Sala. (2006) In <http://asala-carlafilipe.blogspot.pt/>

Fig. 3.6 – Vista da exposição coletiva *Está a morrer e não quer ver* no Espaço Campanhã. (2009) In <http://josemsmaia.blogspot.pt/>

Fig. 3.7 – Vista da exposição coletiva *Está a morrer e não quer ver* no Espaço Campanhã. (2009) In <http://josemsmaia.blogspot.pt/>

Fig. 3.8 - Vista da exposição coletiva *Está a morrer e não quer ver* no Espaço Campanhã. (2009) In <http://josemsmaia.blogspot.pt/>

Parte III

Fig. 4 – Planta do Espaço. In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.1 – Rua dos Caldeireiros. In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.2 – Vista da fachada. Slide de Juan Pablo Macias. (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.3 - Vista da fachada. (2008) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.4 – Vista da exposição *Uma Exposição Sem Qualidades* de António Sousa (2008) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.5 - Vista da exposição *A Cack of ence* de Renato Ferrão (2008) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.6 - Vista da exposição *Os Republicanos* de João Sousa Cardoso (2009) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.7 - Vista da exposição *O passado também se inventa – Museu de arte popular* de Paulo Mendes (2009) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.8 - Vista da exposição *Fénix (acção: socialmente reprovado por envelhecimento prematuro)* de Silvestre Pestana (2009) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 4.9 - Vista da exposição de António Bolota (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5 - Vista da exposição *Aqui Fora* de Miguel Leal (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.1 - Vista da intervenção *Porta* de Juan Pablo Macias (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.2 - Vista da intervenção *Porta* de Juan Pablo Macias (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.3 - Vista da intervenção *Porta* de Juan Pablo Macias (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.4 - Vista da exposição *support nightclub experience nightclub* de Merlin Carpenter. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.5 - Vista da exposição *bicho de nariz delicado* de Daniel Steegmann Mangrane. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.6 - Vista da exposição *Hot Red Hot* de Luísa Cunha. (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.7 - Vista da exposição *Refletindo sobre o conceito de Hinterlândia* de Dorian Huttner. (2012) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.8 - Vista da exposição *Descolagem* de Ricardo Nicolau almeida. (2014) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 5.9 - Vista da exposição *Descolagem* de Ricardo Nicolau Almeida. (2014) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6 – Vista da exposição *Arlindo no Coerência* de Arlindo Silva. (2010) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.1 – Performance Drone por Silvestre Pestana. (2012) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.2 - Vista da exposição *Presente invasivo* de Abraham Winterstein. (2014) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.3 - Vista da exposição *Future Es Dan Graham* de Dan Graham. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.4 - Vista da exposição *Future Es Dan Graham* de Dan Graham. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.5 - Vista da exposição *Future Es Dan Graham* de Dan Graham. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.6 - Vista da exposição *PORTO - ΠΟΡΤΟ* de Babi Badalov. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.7 - Vista da exposição *PORTO - ΠΟΡΤΟ* de Babi Badalov. (2013) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.8 – Vista da 1ª retrospectiva de Stephan Dilmuth (2011) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 6.9 - Vista da 1ª retrospectiva de Stephan Dilmuth (2011) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 7 - Vista da 1ª retrospectiva de Stephan Dilmuth (2011) In <http://acloc-projects.blogspot.pt/>

Fig. 7.1 – Vista da fachada atual do Coerência (2016) In <https://ephemerajpp.com/2016/09/26/uma-certa-falta-de-coerencia-porto-2016/>

Parte I

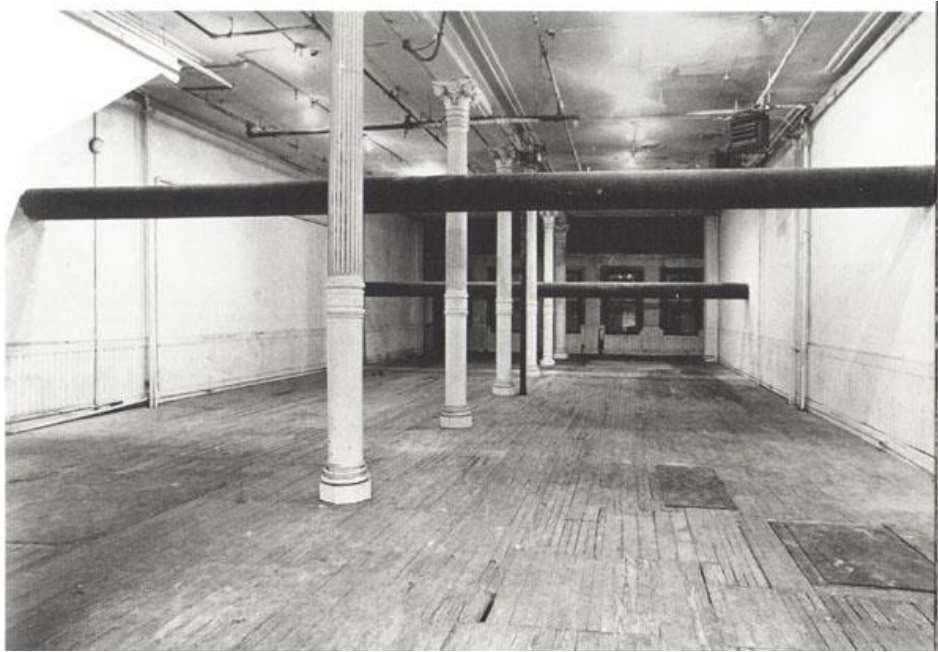


Fig. 1.1 – 112 Greene Street. (1974)



Fig. 1.2 -Exterior de P.s.1 (1979)

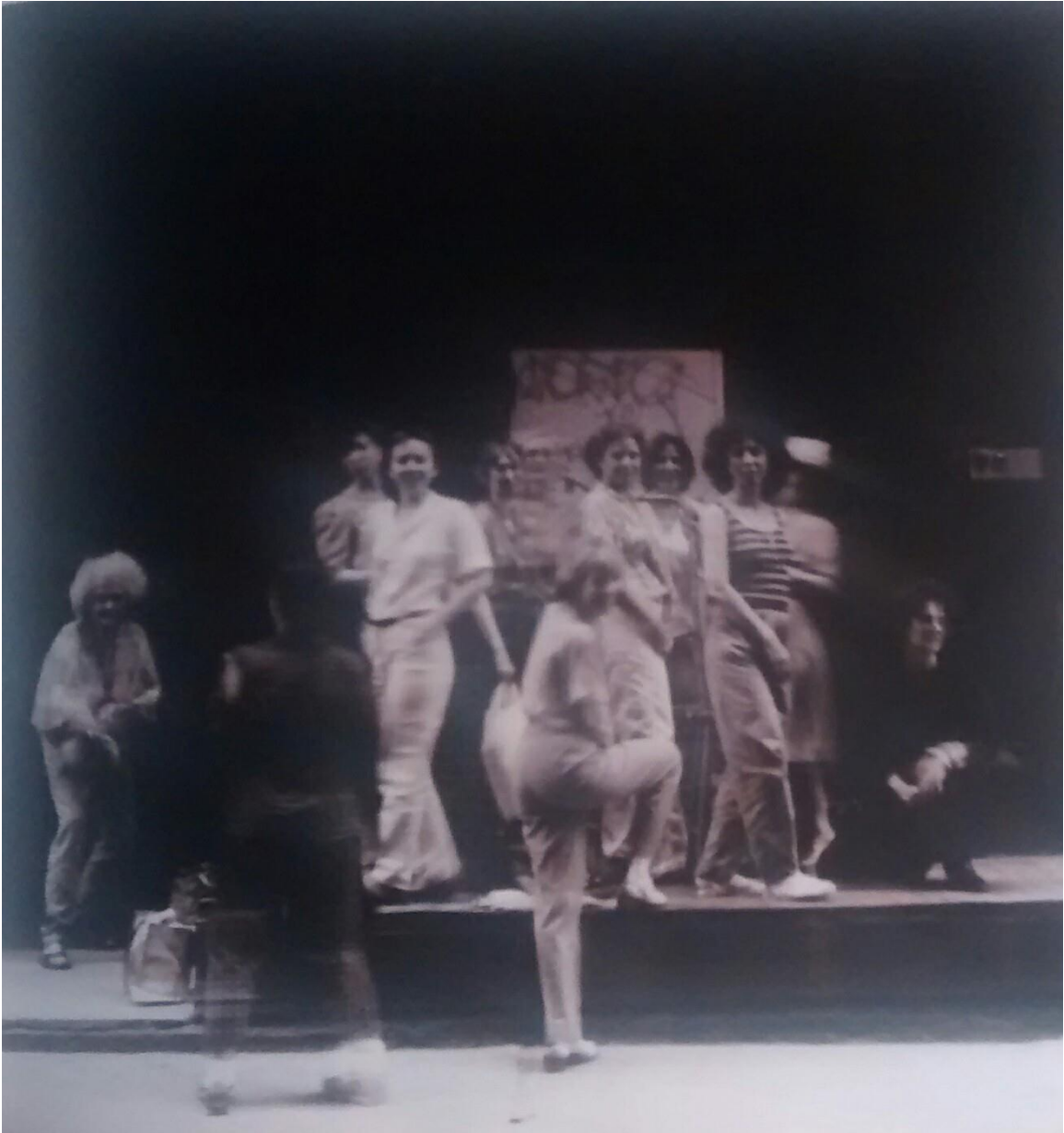


Fig. 1.3 – Membros do grupo da Galeria A.I.R

Parte II



Fig. 2.1 – Vista da exposição *desAUTORizado 1* (2000)



Fig. 2.2 – Vista da exposição *Pink Lotion – Desafio prático político-sexual* (2000)



Fig. 2.3 – Vista da exposição *desAUTORizado 2* (2001)



Fig. 2.4 – Vista da exposição *Objectos enviáveis/inviáveis* (2000)



Fig. 2.5 – Vista do espaço *PÊSSEGOpráSEMANA*.



Fig. 2.6 - Vista do espaço *PÊSSEGOpráSEMANA*. Obra *Oll Korrekt* de João Marçal (2003)



Fig. 2.7 - Vista do espaço *PÊSSEGOpráSEMANA*. Durante a exposição *A Dizer*. (2003)



Fig. 2.8 - Exposição *A Dizer* no *PÊSSEGOpráSEMANA* (2003)



Fig. 2.9 – Exposição *A Dizer no Salão Olímpico*. (2003)



Fig. 3 – Evento *Quando um minuto se arrasta 1. Uma performance uma necessidade* de Carla Filipe (2005)



Fig. 3.1 - Evento *Quando um minuto se arrasta 2*. A performance *Obrigado e boa noite* de André Sousa (2005)



Fig. 3.2 - Exposição *Ainda jaz e já não és república a meus pés!* De João Sousa Cardoso no *Mad Woman In the Attic* (2007)



Fig. 3.3 – Exposição *Incompleto* de Nuno Ramalho no *Mad Woman in the Attic* (2005).



Fig. 3.4 – Performance *So Sweet Fresh Meat* de António Lago n'a Sala. (2006)



Fig. 3.5 – Performance *Obrigado pela Conversa* de Carla Filipe n'a Sala. (2006)



Fig. 3.6 – Vista da exposição coletiva *Está a morrer e não quer ver* no Espaço Campanhã. (2009)



Fig. 3.7 – Vista da exposição coletiva *Está a morrer e não quer ver* no Espaço Campanhã. (2009)



Fig. 3.8 – Vista da exposição coletiva *Está a morrer e não quer ver* no Espaço Campanhã. (2009)

Parte III

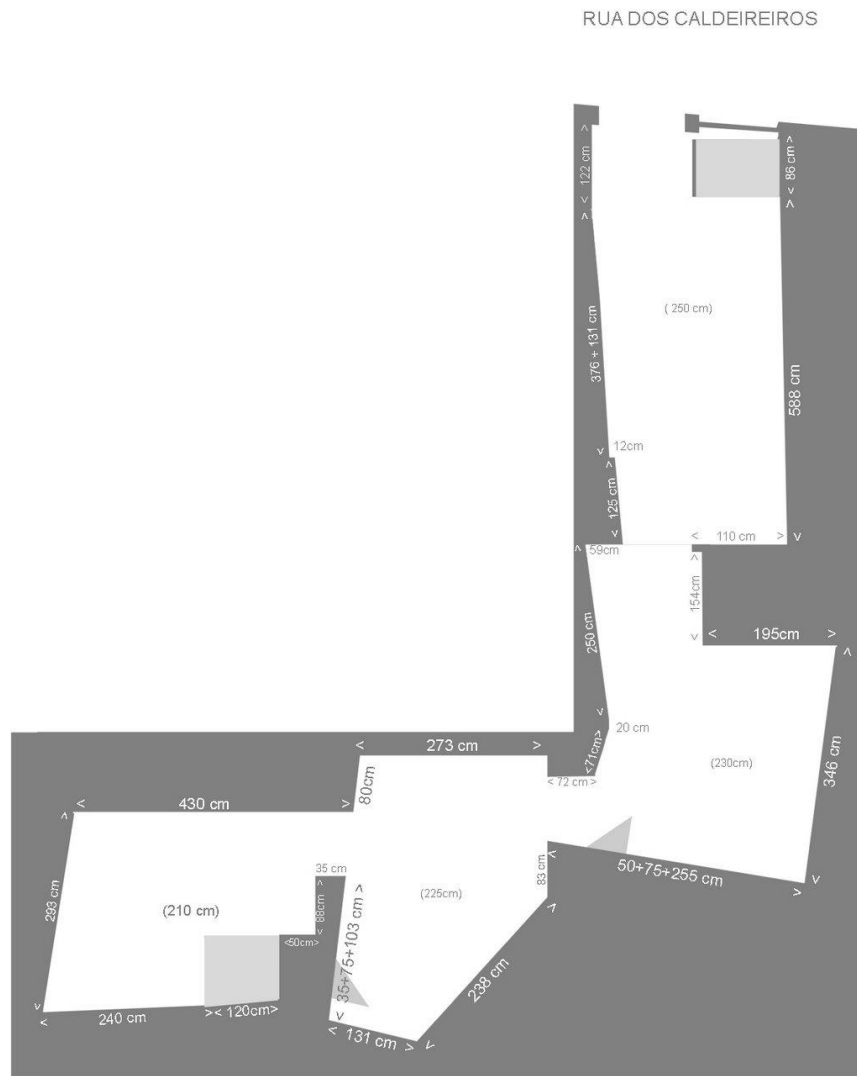


Fig. 4 – Planta do Espaço *Uma Certa Falta de Coerência*.



Fig. 4.1 – Rua dos Caldeireiros.



Fig. 4.2 – Vista da fachada. Slide de Juan Pablo Macias. (2010)



Fig. 4.3 - Vista da fachada. (2008)

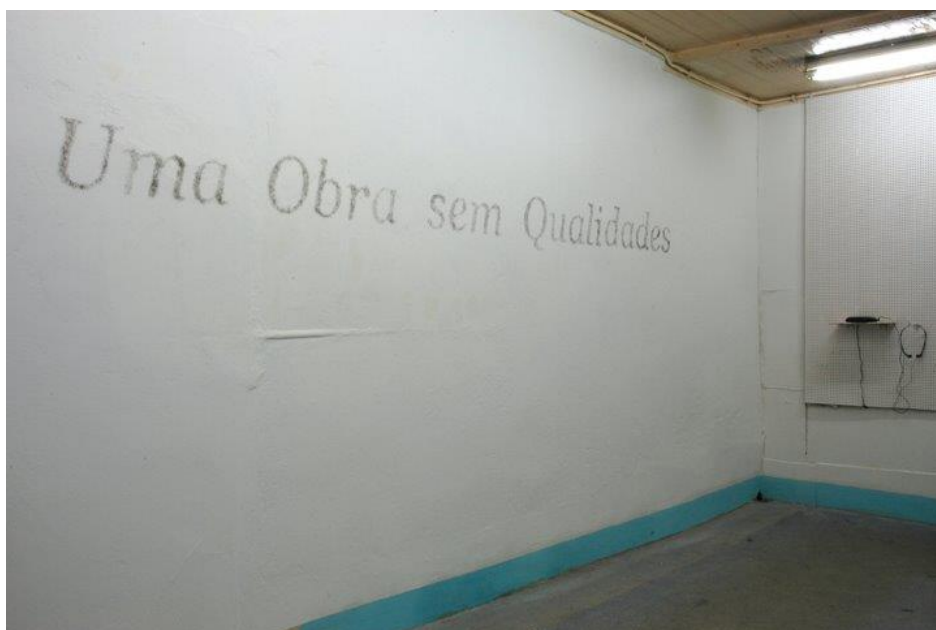


Fig. 4.4 – Vista da exposição *Uma Exposição Sem Qualidades* de António Sousa (2008)



Fig. 4.5 - Vista da exposição *A Cack of ence* de Renato Ferrão (2008)

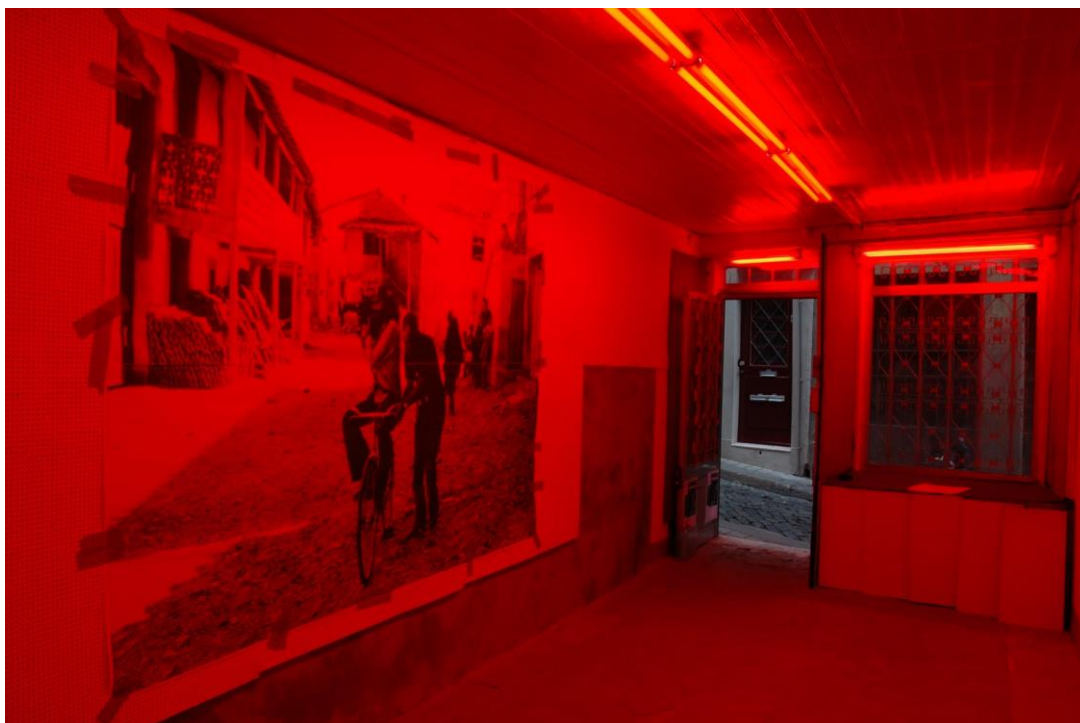


Fig. 4.6 - Vista da exposição *Os Republicanos* de João Sousa Cardoso (2009)



Fig. 4.7 - Vista da exposição *O passado também se inventa – Museu de arte popular* de Paulo Mendes (2009)



Fig. 4.8 - Vista da exposição *Fénix* (ação: *socialmente reprovado por envelhecimento prematuro*) de Silvestre Pestana (2009)



Fig. 4.9 - Vista da exposição de António Bolota (2010)



Fig. 5 - Vista da exposição *Aqui Fora* de Miguel Leal (2010)



Fig. 5.1 - Vista da intervenção *Porta* de Juan Pablo Macias (2010)



Fig. 5.2 - Vista da intervenção *Porta* de Juan Pablo Macias (2010)



Fig. 5.3 - Vista da intervenção *Porta* de Juan Pablo Macias (2010)



Fig. 5.4 - Vista da exposição *Support nightclub experience nightclub* de Merlin Carpenter. (2013)



Fig. 5.5 - Vista da exposição *Bicho de nariz delicado* de Daniel Steegmann Mangrane. (2013)



Fig. 5.6 - Vista da exposição *Hot Red Hot* de Luísa Cunha. (2010)



Fig. 5.7 - Vista da exposição *Refletindo sobre o conceito de Hinterlândia* de Dorian Huttner. (2012)

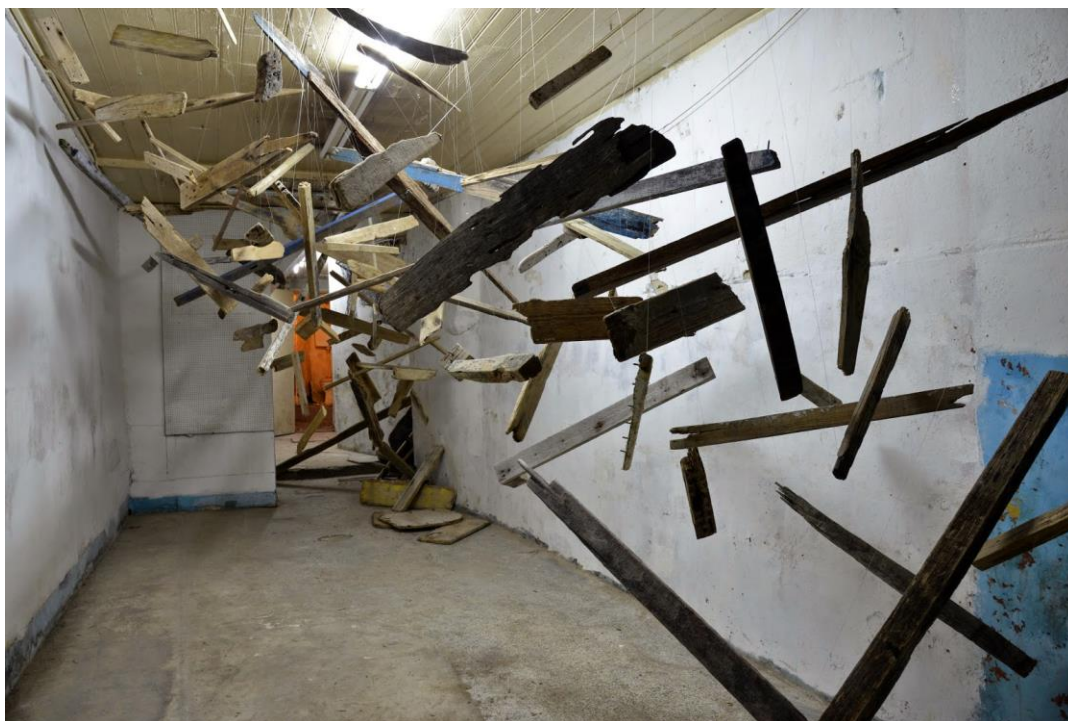


Fig. 5.8 - Vista da exposição *Descolagem* de Ricardo Nicolau Almeida. (2014)



Fig. 5.9 - Vista da exposição *Descolagem* de Ricardo Nicolau Almeida. (2014)



Fig. 6 – Vista da exposição *Arlindo no Coerência* de Arlindo Silva. (2010)



Fig. 6.1 – Performance *Drone* por Silvestre Pestana. (2012)



Fig. 6.2 - Vista da exposição *Presente invasivo* de Abraham Winterstein. (2014)



Fig. 6.3 - Vista da exposição *Future Es Dan Graham* de Dan Graham. (2013)



Fig. 6.4 - Vista da exposição *Future Es Dan Graham* de Dan Graham. (2013)



Fig. 6.5 - Vista da exposição *Future Es Dan Graham* de Dan Graham. (2013)



Fig. 6.6 - Vista da exposição *PORTO - ПОРТО* de Babi Badalov. (2013)



Fig. 6.7 - Vista da exposição *PORTO - ПОРТО* de Babi Badalov. (2013)



Fig. 6.8 – Vista da 1ª retrospectiva de Stephan Dilmuth (2011)



Fig. 6.9 – Vista da 1ª retrospectiva de Stephan Dilmuth (2011)



Fig. 7 – Vista da 1ª retrospectiva de Stephan Dilmuth (2011)



Fig. 7.1 – Vista da fachada atual do Uma Certa Falta de Coerência (2016)